نقادالأدب ال

رشادرشدي

د. نىسىلىراغىب



نقسادالادب

رئيس مجلس الإدارة د . سسميرسسرحان

إشراف

د . عسكاى شلش

تنفسند

.. محدُمود العسَانِيْ

-

الإخرّاج الفنى رفتيق ييُوتس

نصادالأدب الا



الهنئة المصربه العلمة للكتاب

لم يكن رشاد رشدى مجرد استاذ جامعى او كاتب قصة قصيرة او ناقد كبير سواء على مستوى التنظير قصيرة او التقويم ، بل كانت كل هذه الجوانب العلمية والابداعية تشكل فيما بينها منظومة متكاملة العناصر او بوتقة تنصهر فيها كل انجازاته ، بحيث جملت منه ظاهرة تفرض ظلها على الحياة الجامعية والثقافية والادبية والسرحية والنقدية في مصر والعالم العربي ابتداء من منتصف الخمسينيات وحتى مطلع الثمانينيات ، اى حتى رحيله في فبراير عام ١٩٨٣ .

تخرج رشاد رشدى فى قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب _ جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حاليا) عام ١٩٣٥، واشتغل مدرسا للغة الانجليزية فى المدارس الثانوية ، خاصة مدرسة الأورمان النموذجية التى كانت تنتقى أفضل العناصر العلمية من أجل الحفاظ على مستواها المتميز بين مدارس

وزارة المعارف العمومية • وقد برزت مواهب رشاد رشدى وقدراته منذ ذلك الزمن المبكر ، فلم يقنع بالحدود التقليدية للمعلم الناجح ، بل كان يراسل الصحف والمجلات التي تنشر له المقالات النقدية وأحيانا القصص القصيرة • كما كانت له اسهامات واضحة في قسم اللغة الانجليزية بالاذاعة المصرية ، قدم من خلالها تغطية للنشاط الأدبي والمسرحي ، سواء المصري أو الأجنبي ، وعروضا للكتب العربية والانجليزية •

وفى أواخر الأربعينيات سافر فى بعثة الى جامعة ليدز بالنجليزى و بالنجليرا للحصول على درجة الدكتوراة فى الأدب الانجليزى وكان موضوع رسالته أدب الرحلات الذى سجله الرحالة الانجليز الى الشرق عامة ومصر خاصة ولم تكن حياته فى انجلترا تسير على نهج المبعوثين التقليديين الذين يركزون على دراستهم ، ولا مانع من بعض الجرعات الغرامية العابرة أو حتى الزواج من انجليزية والعودة بها الى مصر ليتيه بها فخرا على أقرائه من ذوى الزوجات المصريات ، بل كانت حياته نموذجا للمثقف الشاب الذى يريد أن ينهل من كل منابع الفن والأدب والثقافة والمعرفة بل والحياة نفسها و فاذا كانت رسالته للدكتوراة عن أدب الرحالة الانجليز الى مصر ، فان بعثته فى انجلترا كانت بمثابة أدب رحالة مصرى الى انجلترا و

وبرغم حياته العريضة والعميقة بل والممتعة في انجلترا ، فانه لم يكن من المبعوثين الذين ينبهرون بكل ما هو أجنبى ، فقد سلحته ثقافته وعلمه ونظراته النقدية بأسلحة التحليل والرؤية الثاقبة للايجابيات والسلبيات على حد السواء بحيث لم يحدث أن عشى بصره في مواجهة بريق الحضارة الغربية وأضوائها ، وقد أكسبه هذا احترام أساتذته وزملائه وأصدقائه الانجليز ، وفي مقدمتهم أستاذه والمشرف على رسالته بونامي دوبريه ،

وفى أعقاب قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ عاد الى مصر ليعمل مدرسا فى قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهرة ، ثم تولى رئاسة القسم فى منتصف الخمسينيات خلفا للدكتور لويس عوض الذى طرد من الجامعة بتهمة الشيوعية ، وكان رشاد رشدى أشهر رئيس لقسم اللغة الانجليزية ، فقد استمر عهده ما يقرب من عشرين عاما ، وكان يعد القسم عمله وبيته وحياته لدرجة أنه رفض عمادة كلية الآداب أكثر من مرة حتى لا يهجر بيته الحبيب ، وفى عهده تخرج فى هذا القسم معظم من يقودون الحياة الثقافية والأدبية والنقدية الآن ، أو يقومون بتدريس الأدب الانجليزى واللغة الانجليزية سدواء فى الجامعات الخارجية أو المعاهد أو المحارس ، أو يشغلون مناصب رفيعة فى وزارات الخارجية أو الاعلام أو الثقافة ،

وبحكم أنه لم يكن تقليديا في أي جانب من جوانب حياته، فقد حرص أيضًا على أن تكون علاقاته بتلاميذه علاقات غير مرتهنة بالحياة الحامعية فحسب ، بل علاقات تحمل في طياتها أَبُوة وأخوة وصــداقة أكثر من مجرد صلة بين أستاذ وتلميذ . وكانت الكلمة الأثيرة لديه والتي سمعتها منه تكرارا كلما قابل أحد تلاميذه في موقع حساس من مواقع العمل القومي هي : « ان أبنائي يملأون الأرض » • فكان يحمل بين جوانحه قدرا من الأبوة لا ينضب ، وكانت فرحته لا تقدر عندما يكتشف المواهب المبكرة في بعض أبنائه وكأنه وجد كنزا ، ولا تتوقف فرحته عند حد الاكتشاف بل تستمر وتنمو وتتطور بدون حدود وبأسلوب عملي يدفع بابنه الموهوب الى آفاق لم يكن يحلم بها . فمثلا عبر عن سعادته بمسرحية « البر الغربي » التي كتبها الدكتور محمد عنانى ولم يكن قد تجاوز الرابعة والعشرين من عمره ، فدفع بالمسرحية الى العرض عام ١٩٦٣ على « مسرح الحكيم » ونالت اعجاب النقاد ، ووجد عناني اسمه مذكورا بين كبار كتاب المسرح وهو لايزال يخطو خطوته الأولى فى المسرح ، فلم يكن رشاد رشدى يربط بين الموهبة وبين السن أو الأقدمية ، وكانت أكبر محنة في نظره تتمثل في ترك موهبة مبكرة لتذوى وتموت دون رعاية ٠

كذلك فتح صفحات مجلة « المسرح » التي كان يرأس تحريرها منذ عام ١٩٦٢ وحتى عام ١٩٦٧ للشباب النابهين الموهوبين سواء من تلاميذه في الجامعة أو من النقاد الواعدين من خارجها ، ولم يهتم كثيرا بالأسسماء اللامعة في ذلك الوقت لأنه رأى أن بريق بعضها كان مزيفا ، ولذلك تألقت على صفحات مجلة « المسرح » أسسماء مثل سسمير سرحان ومحمد عناني وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب وغيرهم من الشباب الذين لم يكونوا تجاوزوا العشرين الا بعامين أو ثلاثة على أكثر تقدير ، وكانت مجلة « المسرح » هي المدرسة العملية التي تخرج فيها هؤلاء النقاد والدارسون الذين يساهمون الآن بقسط وافر في قيادة المسيرة الثقافية والأدبية والنقدية سواء في مصر أو في العالم العربي ،

وعندما كان يبعث بتلاميذه النابهين في بعثات أو منح الى الخارج كان يوصيهم بمراسلة مجلة « المسرح » وامدادها بآخر تطورات الحركات المسرحية سواء في أوروبا أو أمريكا ، وبالتالى كان يضرب أكثر من عصفور بحجر واحد ، لأنه بهذا يضمن مراسلين بالمجان لمجلة ذات ميزانية محدودة ، وفي الوقت نفسه تفتح المجلة نوافذ على آخر تطورات الحركة المسرحية في عواصم المسرح العالمية ، ويدفع بمراسليه الى

التخلى عن الحياة الأكاديمية التقليدية المحدودة التى تحصر همومها فى الدراسة والحصول على الدرجة العلمية ثم العودة الى مصر لشغل منصب مرموق ، فقد جعلهم يعيشون الحياة الثقافية والأدبية والمسرحية فى أعمق أبعادها العملية مثلما فعل هو من قبل فى بعثته العلمية .

وكان حماسه لا يفتر لتلاميذه وأبنائه النابهين النابغين . وبالطبع كان هـذا الحماس جـذوة متقدة داخل تلاميـذه ، تشعرهم دائما بالمسئولية الأدبية التى تحتم عليهم التفوق والالجاز بأسرع ما يمكن • فحقق بعضهم أرقاما قياسية في سرعة الحصول على درجة الدكتوراة من الخارج • فمثلا عـاد سمير سرحان حاملا درجة الدكتوراة في الأدب الانجليزي من جامعة انديانا الأمريكية عام ١٩٦٨ ولم يكن قد تجاوز السادسة والعشرين من عمره • وفي نفس العام عاد عبد العزيز حمودة حاملا نفس الدرجة من جامعة كورنيل بنيويورك ولم يتجاوز التاسعة والعشرين • وكنت قد اعتدت في ذلك العام أن أمضى معه صباح الجمعة من كل أسبوع فى حديقة جروبى بشارع عدلى للتمتع بشمس الشتاء ، وذات صباح وجدته سعيدا منشرحا ، وعندما سألته عن السبب أجابني بأنه غدا السبت اجتماع مجلس الكلية لاعتماد تعيين سمير سرحان وعبد العزيز

حسودة على درجة مدرس بقسم اللغة الانجليزية • فقد كان أى انجاز يحرزه أبناؤه هو اثمار للبذرة التي رعاها منذ البداية ولذلك كانت فرحته تفوق بعض الأحيان فرحة أبنائه أنفسهم • وكثيرا ما كان يترك نفسه نهبا للعاطفة الجياشة •

كذاك لم يكن رشاد رشدى أستاذا تقليديا للنقد والأدب بحيث يقوم بتدريسه لتلاميذه الذين يحفظونه عن ظهر قلب ثم يقومون بعد ذلك بصبه على أوراق الاجابة فى الامتحان ثم ينتهى عند هذا الحد بالنجاح والتخرج • بل كان يملك منهجا نقديا متكاملا استطاع أن يغزو به الحياة النقدية فى مصر والعالم العربى فى الصميم ، خاصة بعد عودته من أمريكا عام ١٩٥٥ ، اذ عمل هناك أستاذا زائرا فى جامعة يبل لمدة عام ومن الواضح أن منهجه النقدى تبلور وتكامل فى هذا العام بعد أن ملك ناصية مدرسة النقد الجديد التى تزعمها بعد أن ملك ناصية مدرسة النقد الجديد التى تزعمها وليونيل تريلنج ، وكليانث بروكس ، و ت أ ميوم ، وولتر بيتر وغيرهم ،

كانت اتجاهات النقد الأدبى - ولا نقول مدارس - فى مضر قبل ذلك عبارة عن تفسيرات انطباعية أو شخصية أو اجتماعية أو نفسية للعمل الأدبى الذي كان مجرد أداة أو وسيلة للتعرف على مزاج الناقد أو شخصية الأديب وتكوينه

النفسى أو الخلفية الاجتماعية التي استقى منها الأديب مضمون عمله ، وبمجرد تعريف القارىء بهذا العنصر أو ذاك فان قيمة العمل الفنى ووظيفته تتوقفان عند هذه الحدود ، شانه فى ذلك شان أية دراسة أو مقالة تدور عن أحد هذه العناصر أو أكثر ،

وجاء رشاد رشدى ليسبح وحده ضد التيار ويتحدى الاتجاه السائد فى جرأة واصرار وثقة ودراية يحسد عليها وعندما لم يجد جدوى من استقطاب أحد من قدامى النقاد الى اتجاهه الموضوعى التحليلى التقويمى ، قرر بريادة قل أن نجد نظيرا لها ، تربية « الكادرات » الجديدة التى ستحمل على عاتقها فى المستقبل مهمة تحويل النقد الأدبى الى علم منهجى تحليلى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ولم تقتصر دعوته على منبر قسم اللغة الانجليزية ، بل امتدت لتشمل منابر الصحافة من خلال مقالاته وأحاديثه التى كان يدلى بها للصحفيين ، والراديو ثم التليفزيون اللذين كانا أداته فى الوصول الى الجمهور العادى وقد كان يملك القدرة على مخاطبته فى الجمهور العادى وقد كان يملك القدرة على مخاطبته فى معظم الأحيان وساطة وروية لا تتأتى للدارسين الأكاديميين فى معظم الأحيان و

وعندما وجد أن البحيرة النقدية على وشك أن تصبح راكدة ، آسنة ، متحجرة على المفاهيم القديمة ، أثار معركة أدبية ونقدية فى أواخر عام ١٩٦٠ وأوائل ١٩٦١ وشهر سيفه النقدى اللامع كمحارب لا يشق له غبار ، وصنع من تلاميذه ، برغم صغر سنهم ، كوكبة من الفرسان تتحدى أعتى النقاد الكبار وفى مقدمتهم محمد مندور ولويس عوض وعبد القادر القط وأنور المعداوى ، ودارت رحى المعسركة ليس فقط فى المجلات المتخصصة وانما على صفحات الصحف اليومية بحيث تأبعها القارىء العادى الذى تفتحت عيناه على مفاهيم وقيم تقدية جديدة ، برغم أن معظم الصحفيين أخطأ فى فهم مغزاها واعتبرها معركة بين مذهب « الفن للفن » بقيادة رشاد رشدى وتلاميذه وبين مذهب « الفن للحياة » بقيادة محمد مندور وغيره من كبار النقاد

وحدث أن حملت هذه الملاحظة الى أستاذى رشاد رشدى فومضت عيناه كعادته وطلب منى كتابة مقالة تصحيح هذا المفهوم الخاطىء على أساس أن مذهب « الفن للفن » ظهر فى الربع الأول من القرن العشرين كردعلى المذاهب النقدية التى غرقت حتى آذانها فى التفسيرات الاجتماعية والعقائدية والنفسية ، وعندما انتحسر مد هذه المذاهب ، انحسر معه مذهب « الفن

للفن » وكأنه أدى المهمة المطلوبة منه ، اذ لا يعقل أن يقتصر دور الفن على التلاعب بالألفاظ والصور والرموز والمحسنات البديعية واللفظية فى عزلة كاملة عن الحياة ، فى حين أن الحياة هى المنبع المتجدد لكل الأعمال الفنية ، وان كانت هذه الأعمال تستقل بكيانها العضوى الخاص بها عن الحياة الأم بمجرد اكتمالها ، مثلها فى ذلك مثل الأبناء الذين يكتسبون حياتهم الخاصة بهم بمجرد ميلادهم ، برغم أن أمهم تظل أمهم التى أتت بهم الى الوجود ،

وسهرت الليل بطوله أكتب المقالة التي انتهت عند مطلع الفجر برغم أنها لم تتعد ثلاث صفحات ، وأرسلني بها الى الأستاذ رشدى صالح الذي كان أحد رؤساء تحرير الأستاذ رشدى صالح الذي كان أحد رؤساء تحرير الجمهورية في ذلك الوقت ، ونشرت بعد أسبوعين في فبراير عام ١٩٦١ ، لكن تتيجة المقالة كانت عكس ما توقعنا تماما ، فقد أخذها معسكر الخصم على أنها طعنة نجلاء في ظهر رشاد رشدى من أحد تلاميذه الذي أعلن انحيازه لمذهب « الفن للحياة » ، ويبدو أن الناقدين الكبيرين اللذين ذكراني في مقالتهما قد استصغرا شأني فلم يذكراني بالاسم ، وكأن هدفهما كان القضاء على هذا المحارب المغوار بأية وسيلة ، لكن الفارس رشاد رشدى واصل المعركة وهو يشرح لنا ضرورة

تحريك البحيرة الراكدة وتقديم فرسان جدد للساحة • فلست هناك خصومات أو عداوات بمعنى الكلمة ، لكنها كلها قفزات الى آفاق جديدة •

وللأسف كانت هذه المعركة الأدبية آخر المعارك التى شهدتها الساحة الثقافية المصرية حتى الآن ، ولازلنا تتمنى العودة الى هذه الروح الموضوعية الوثابة ، اذ أن ما جرى بعد هذه المعركة من حين لآخر كان مجرد عداوات شخصية أو تصفية حسابات ليست لها أدنى علاقة بالأدب أو الثن أو الثقافة ، فالمعارك الأدبية هى في جوهرها مناظرات أو ندوات أو الثقافة تسرى بدماء جديدة في عروق حياتنا الثقافية وليست تجريحا للخصوم بفعل أحقاد دفينة أو مؤامرات يتم التخطيط لها تعجريحا للخصوم بفعل أحقاد دفينة أو مؤامرات يتم التخطيط لها تحت شعارات أدبية وثقافية وفكرية هى أبعد ما تكون عنها ،

ولم تكن روح المناظرة والجدل والحوار قاصرة على المعارك الأدبية عند رشاد رشدى ، بل كانت الأساس الذي أقام عليه محاضراته فى الجامعة ، فعند التحاقى بقسم اللغة الانجليزية جامعة القاهرة عام ١٩٥٦ فى الدفعة التى عرفت بدفعة العدوان الثلاثى ، أصبت مع زملائى بحيرة كبيرة من جراء الأسلوب الذي أدار به أستاذنا وشاد رشدى محاضراته ونحن

الذين اعتدنا في مدارسنا على التلقين المباشر للمادة العلمية التى تتلقاها عن المدرسين ثم نحتفظ بها لحين صبها على أوراق الاجابة في الامتحان • وجدنا رشاد رشدى يسال أكثر مما يجيب ، وفي نهاية المحاضرة نحاول حصر ما حصلنا عليه من مادة علمية فلا نجد سوى عدة أسطر متناثرة ومتقاطعة سجلناها في مذكراتنا • أما معظم المحاضرة فكان اثارة للمناقشات التي نمقتها ونستهجنها لأنها تضيع الوقت فيما لا يفيد • فالامتحان يقترب والمادة التي حصلنا عليها للاجابة لا تسمن ولا تغني عن جوع • ونظرا لأن أحدا لم يقم بتربيتنا تربية ديمقراطية فلم يجرؤ أحدنا على مراجعة الأستاذ في أسلوبه التعليمي الذي يجرؤ أحدنا على مراجعة الأستاذ في أسلوبه التعليمي الذي

لم نكن نعرف أن رشاد رشدى يعلمنا فضيلة التفكير بأسلوب علمى وعملى • وظللنا نضع أكفنا على قلوبنا رعباوهلعا حتى جاء يوم الامتحان ونحن لا نعرف ماذا سنكتب فى مادة النقد ، واذا بالأسئلة تتميز بالشمول والعمومية وتستدعى الى أذهاننا كل المناقشات التى دارت فى المحاضرات دون أن نسجلها فى مذكراتنا • وفوجئنا بأنها محفورة فى أذهانها وتندفق مع اجاباتنا التى شعرنا أن وقت الامتحان قد لا يتسع لغزارتها التى لم نكن نحلم بها • فقد كانت الأسئلة تحض على ايراد الآراء

الشخصية النابعة من المادة العلمية المطروحة للبحث وبذلك تعلمنا الأول مرة أن يكون لنا رأينا الخاص بنا دون ترديد آراء الكبار أو الكتب كالببغاوات والطريف أننا عندما تتقابل بعد مرور عشرات السنين على أيام الجامعة تتذكر هذه المناقشات والآراء وكأنها قيلت بالأمس و

كذلك كان رشاد رشدى حريصا على تنظيم الندوات والمناظرات ضمن النشساط الحر الذي ينهض به الطلبة في القسم . ولم تكن المناظرة بين أستاذ وأستاذ آخر يمثل اتجاها معارضا ، بل كانت بين معسنكرين : في كل منهما أسستاذ ومعه الطلبة الذين يدعمون وجهة نظره في المناظرة • وكانت المناظرة تعقد في أكبر مدرجات كلية الآداب حتى يتسنى لأكبر عدد ممكن للطلبة حضورها ، سسواء أكانوا من قسم اللغـــة الانجليزية أو من الأقسام الكبرى • وبعد انتهاء المتناظرين من الادلاء بوجهات نظرهم كان باب المناقشة يفتح لمن يشاء من الحاضرين . وركنا نعتبر هذه المناظرات نوعا من المهرجانات الثقافية المبهجة ، ولم تكن تنتهي بمجرد انفضاضها والخروج من المدرج ، بل كانت المناقشات والمجادلات تتواصل سواءفي بوفيه الكليسة أو حدائقها التي كانت غناء أو في حديقة الأورمان المجاورة . فُقدِ كانت الأشواق الثقافية والهموم الفكرية نوعا من الغذاء اليومي الذي لا نشبع منه أبدا .

كانت أياما مثمرة استطاعت أن تحيل قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهرة الى مدرسة لتربية وتخريج الكفاءات التي تولت قيادة العمل الثقاف والعلمي والقومي في شتى مواقعه الحساسة. يكفي أن أذكر دفعتي وحدها كمثال على ذلك ، وهي الدفعة التي تخرجت عام ١٩٦٠ وتألق فيها على سبيل المثال لا الحصر ، الدكتور عبد العزيز حمودة الذي تولى عمادة آداب القاهرة الأكثر من فترتين ثم عمل بعد ذلك مستشارا ثقافيا لسفارتنا في واشنطن ، والدكتورة هدى جندى رئيس قسم اللغة الانجليزية نفسه ، والدكتور أحمد كمال الأستاذ بجامعة الملك عبد العزيز بالسمودية ، والدكتور المرحوم أحمد الغمراوي الأستناذ بمعهد اللغات بالأزهر ، والأستاذ بدير الغمراوي قنصلنا العام ف هيوستون بولاية تكساس بالولايات المتحدة ، والأسستاذ ماهِر البطوطي المستشار بالأمم المتحدة ، والاعلامية ومذيعــة التليفزيون فوزية العباسي ٤. والأستاذان أحمد التهامي ونسيم مجلى باسهاماتهما الجليلة في مجالات النقد والترجمة ، والاستاد جلمي جرجس أحد رجال الاقتصاد والمالية في مصر ، وغيرهم ممن تعلموا الحياة والتفكير كما تعلموا التذوق والنقد على يذي رشاد رشدى . وما ينطبق على هذه الدفعة ينطبق على معظم الدفعات التي تخرجت في عهده ابتداء من منتصف الخمسينيات وحتى رحيله ، اذ أنه حرص على استمرار تواجده في القسيم

حتى بعد احالته على المعاش وتوليه عمادة المعهد العالى للفنون المسرحية ثم رئاسة أكاديمية الفنون وتعيينه مستشارا لرئيس الجمهورية لشئون المسرح والكتاب والموسيقى .

وكان رشاد رشدى مؤمنا بأنه لا نفع في علم يظل حبيس داخل أسوار الجامعة وجدران القاعات • فالعلم في نظره تطوير لكل نواحي الحياة في أدق وأبسط صورها وليس مجرد تلقين واستذكار . ومن هنا كان حماسه للعمل بالصحافة ودفع تلاميذه أيضا لمشاركته في هذا الميدان الجماهيري والعملي والتطبيقي . ولذلك رأس تحرير عدة مجلات سواء أكانت ساسيه أو اجتماعية مثل « بناء الوطن » التي كانت تعد لسان حال الثورة بعد تضاؤل دور مجلة « التحرير » ومعها جريدة « الجمهورية » في الستينيات ، أو مجلات بالانجليزية للتم نف بوجه مصر الحضاري لدى العالم الخارجي مثل مجلتي « أراب ريفيو » و « أراب أوبزرفر » أو مجلات أدبية متخصصة مثل معملة « المسرح » أو شبه متخصصة مثل معملة « العبديد » التي ظل برأس تحريرها منذ انشائها عام ١٩٧٢ وحتى اغلاقها فى أول يناير ١٩٨٣ ، وفى الشهر التالي لاغلاقها ، أى فى فبراير عام ۱۹۸۳ ، رحل رشاد رشدی عن هذا العالم و کأنه آثر أن يلقى بسيفه ليستريح بعد طول عناء .

أما عن دوره الابداعي فقد جرب الكتابة في شتى الأجناس الأدبية • كتب القصة القصيرة والمسرحية والرواية • وكان مخلصا للغاية لمنهجه النقدى بحيث لم يحدث أى انفصام بين ما ينادى به من نظريات واتجاهات نقدية وبين ما يمارسه من ابداع قصصى أو مسرحى • بل ان وعيه النقدى الحاد كان يسيطر عليه في بعض الأحيان لدرجة تتحول فيها بعض أجزاء السرحية أو الرواية الى تطبيقات مباشرة لمنهجه النقدى •

وكان أول انتاج ابداعي له عبارة عن مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد كتبها بالانجليزية ونشرتها له مكتبة الأنجلو المصرية التي تصدت بعد ذلك لنشر كل انتاجه سدواء أكان بالانجليزية أو العربية ، وكان تداول هذه المسرحيات قاصرا على الطلبة والمهتمين بممارسة اللغة الانجليزية ، وكان الطلبة يقومون باخراجها وأدائها تحت اشراف الأساتذة كنوع من النشاط الفني والترفيهي الحر ، وكان رشاد رشدى قد كتب هذه المجموعة في أعقاب عودته من بعثة الدكتوراة في انجلترا ، لكن يبدو أنه أدرك أن طاقاته الابداعية أشمل من أن تظل قاصرة على المجال التعليمي المتخصص ، وأن عليه أن يخوض الحياة الثقافية والفكرية والأدبية العامة وأن يتخطى ويتجاوز الحدود على المجتمع وتنهض لخدمته وتطويره ، ولاشك أن اللغة العربية العربية الماجتمع وتنهض لخدمته وتطويره ، ولاشك أن اللغة العربية على المجتمع وتنهض لخدمته وتطويره ، ولاشك أن اللغة العربية

هى القناة التى تصله بهذا المجتمع ، ومن هنا كان اصداره الأول مجموعة قصص قصيرة له بعنوان «عربة الحريم» ، حاول فيها أن يؤكد بأسلوب علمى فنى أن القصة القصيرة ليست مجرد حكاية أو رواية قصيرة أو موجزة أو مختصرة طولا كما كان شائعا عند كثير من النقاد والأدباء ، بل هى جنس أو نوع أو شكل أدبى مستقل بذاته وله تقاليده ، وله بداية ووسط ونهاية تتمثل فى لحظة التنوير التى تفسر وتلقى الضوء على كل الملامح الغامضة والتساؤلات التى أثيرت بطول القصة ، كما تمنعها المعنى العام والمتكامل للقصة ، وهو المفهوم النقدى الذى أكده وشرحه رشاد رشدى بالتفصيل بعد ذلك فى كتابه « فن القصة القصيرة » ،

لكن رشاد رشدى وجد بعد ذلك أن المسرح كشكل فنى أكثر قدرة على الاتصال بالجماهير العريضة ، فبعد صدور «عربة الحريم » بثلاث سنوات كتب فى عام ١٩٥٩ أول مسرحية عربية طويلة له بعنوان « الفراشة » وعرضت فى دار الأوبرا ، وبعد ذلك تتابعت مسرحياته: « لعبة الحب » و « رحلة خارج السور » و « حلاوة زمان » و « اتفرج يا سلام » و « بلدى يا بلدى » و « نور الظلام » التى يستلهم فيها التراث الاسلامى والملوكى والعربى العربق مع تطويع اللغة للصور والاستعارات والايقاعات التى توحى بروح العصر الذى تدور فيه أحداث

السرحية وعلى الرغم من الاسقاطات السياسية والحضارية والثقافية والاجتماعية على الواقع المعاصر ، الا أن رشاد رشدى حطم كل قيود المعالجة الواقعية التقليدية التى تسعى لتصوير الواقع بأسلوب شبه فوتوغرافى ، وانطلق الى آفاق الرمزية والتعبيرية التى تجعل من الثوابت الانسانية نقطة انطلاق أساسية صوب المتغيرات الاجتماعية وليس العكس والانسان هو شغله الشاغل وقضيته الأساسية أما المجتمع فهو مجرد طمروف طارئة لا تتوقف عن التغير ، وهى ظروف كان رشاد رشدى لها بالمرصاد حتى لا تطغى على الانسان أو تنتهك انسانيت و

وسعيا وراء المزيد من التغلغل بين مختلف فئات الجمهور المجاهة ورساد رشدى في مسرحياته الثلاث الأخسيرة «حبيبتي شامينا» و «شهرزاد» و «عيون بهية» الى مزج بناء المسرحية بشكل الأوبريت بحيث يتمتع الجمهور بالألحمان والأغاني السارية في سياق الحدث والحوار، بل ويمكن أن تعلق بذهنه بعد ذلك كما علقت أوبريتات سيد درويش بالوجدان المصرى من قبل + لكن يبدو أن البناء الموسيقي لهذه النصوص لم يخرج عن اطار التلحين التقليدي والمصاحبة الموسيقية للجمل الحوارية ، ولذلك فان النصوص المنشورة الموسيقية للجمل الحوارية ، ولذلك فان النصوص المنشورة

لهذه المسرحيات لا تزال تشكل القيمة الفنية والفكرية الأساسية لها . ولو كان رشاد رشدى مؤلفا موسيقيا مثل سيد درويش أو داود حسني أو كامل النفلعي لكان من المحتمل أن يختلف الأمر كثيرا • فليست هناك مدونات موسيقية تبرز بناء موسيقيا دراميا متفردا لهذه المسرحيات ، ولذلك فنجن نفرؤها الآن كنص مسرحى مثل مسرحية « محاكمة عم أحمد الفلاح » التي كتبها رشاد رشدي في فصل واحد بعد « حبيبتي شامينا » وقبل « شهرزاد » ، بنفس الأسلوب الملحمي ، ولكن دون أن يهدف الى أن تلحن أو تصاغ موسيقيا • وعموما فان عناية رشاد رشدى بالايقاءات المسجوعة والقافية المرنة والشعر المرسل ، كانت واضحة منذ مسرحية « حلاوة زمان » وظلت في تصاعد الى أن أخذت شكل الأوبريت ابتداء من « حبيبتي شامينا » • وهو أسلوب أتاح للممثلين استفلال كل قدراتهم في تنغيم الكلام وضبط الايقاع والتلاعب بمخارج الألفائل بهدف احداث أكبر وأعمق تأثير ممكن في وجدان الجمهور وفكره . ومن هنا كانت الشعبية الضخمـة التي حظيت بها مسرحيات رشاد رشدى برغم أنه من صفوة الأساتذة المتخصصين والأكاديميين • فقد كان يملك حسا شعبيا عميقا يجعله حريصا دائما على لمس نبض الجمهور الدادي . وكثيرا ما كان يقول لى بفخر: « أنا ابن بلد حقيقي قبل أن أكون أستاذا أكاديميا ».

وكان هـذا هو المنطلق الذي دفعني الى تأليف كتابي عنه « فن الدراما عند رشاد رشدى » الذي صدر عام ١٩٨٦ ولم يقرأه للأسف ، فقد كتبته بعد رحيله حتى تعرف الأجيال القادمة الدور الذي قام به هذا الرائد المسرحي الكبير على المستوى الشميمي والجماهيري وليس فقط على المستوى الأكاديسي والجمامعي •

وبرغم نجاحه الجماهيرى فى المسرح فانه لم ينس حنينه القديم للكتاب ، خاصة فى فترة سيطرة مراكز القوى على مقاليد الأمور فى مصر فى أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، والتى كانت بالمرصاد لكل الأعمال المسرحية التى يمكن أن تكون رأيا عاما مضادا لتيار السلطة ، فعندما عرضت مسرحية « بلدى يا بلدى » على مسرح « محمد فريد » فى ديسمبر عام ١٩٦٨ ، أسرعت الرقابة الى ايقاف العرض بعد ثلاثة أسابيع فقط ظنا منها أن رشاد رشدى يقصد بشخصية السيد البدوى جمال عبد الناصر الذى ترك قياده لمراكز القوى المحيطين فكانت عبد الناصر الذى ترك قياده لمراكز القوى المحيطين فكانت رشاد رشدى كان قد انتهى من كتابة هذه المسرحية فى أواخر رشاد رشدى كان قد انتهى من كتابة هذه المسرحية فى أواخر وضعت مراكز القوى رشاد رشدى فى قائمتها السوداء ، خاصة وضعت مراكز القوى رشاد رشدى فى قائمتها السوداء ، خاصة

مع سيطرة اليسار على الحياة السياسية والثقافية ، ومنعوا عرض مسرحيته التالية « نور الظلام » بحجة آنها تبث اليأس والضياع فى نفوس الجماهير فى مرحلة لابد آن تشحن فيها الجماهير بالأمل والثقة الى أن تتم ازالة آثار العدوان ، وهو الشعار الذى كان مرفوعا فى ذلك الوقت .

ولم تعرض لرشاد رشدى مسرحيات بعد ذلك الا فى عهد أنور السادات بدءا بمسرحية « نور الظلام » ومرورا بكل المسرحيات التى جاءت بعدها ، وهى فترة كانت قاسية عليه للغاية اذ مر فيها بمحنتين كلتاهما أشد من الأخرى : الأولى فقده لابنته الجميلة الأثيرة عنده والتى رحلت فى ريعان شبابها ، والثابية مرضه الشديد الغامض الذى حل برئتيه وعظامه والزمه الفراش أكثر من ثلاثة أشهر وهو يرى حيرة الأطباء فى الفراش أكثر من ثلاثة أشهر وهو يرى حيرة الأطباء فى عشقه للحياة ، وارادته الحديدية ، واصراره على مواصلة عشقه للحياة ، وارادته الحديدية ، واصراره على مواصلة مسيرته الثقافية والفنية والحضارية ، قد مكناه من مقاومة المرض ثم التغلب عليه ،

وهى مرحلة تركت بصماتها واضحة على نظرته للحياة والتى اتجهت بعد ذلك الى التصوف • صحيح أن بوادر هذا التصوف كانت ملموسة منذ مسرحية « بلدى يا بلدى » لكنها

تعمقت وتأصلت بعد ذلك في روايتين كتبهما في النصف الثاني من السبعينيات وهما « الرجل والجبل » و « الحب في حياتم, » اذ يبدو أنه وجد في الكتاب فرصة للتأمل قد لا يتيحها له المسرح بجماهيره العريضة • وفي هاتين الروايتين تخلص تماما من كل ملامح الواقعية التي لم تكن ســوى مجرد تلميحــات أو لمحات في أعماله السابقة ، واذلك كان من السهل أن تتلاشى مع انطلاقات رشاد رشدى الصوفية التي وجدت خير تبجسيا-لها في الأساليب الرمزية والتعبيرية بل والتجريدية والسريالية أيضًا التي تذكرنا برواية « رحلة الحاج » للروائي الانجليزي الرائد جون بانيان • فقد توارت فقرات الخلفية الوصفية الواقعية لتحل محلها ما يشبه التسابيح الصوفية التي ترددت أصداؤها فى كل جنبات الرواية التي تحولت فيها الشخصيات الى أطبياف ، وعالم البشر الى وجود بلورى ، صاف ، نقى ، ميتافيزيقي يعكس تأثر رشاد رشدى بمدرسة الشعر الميتافيزيقي التي تزعمها جون دن في القرن السادس عشر • وكثيرا ما كان رشاد رشدى يبدى اعجابه بهذه المدرسة في محاضراته النقدية بقسم اللغة الانجليزية .

وكانت انجازات رشاد رشدى النقدية مواكبة لابداعاته الأدبية • فقد بدأ أيضا بمؤلفاته الانجليزية لطلبته بالكلية وهى المؤلفات التي طبعتها مكتبة الأنجلو وجنبتنا مأساة نقص الكتب

الواردة من انجلترا تتيجة للعدوان الشيلائي على مصر وقطع العلاقات معها • وكان من أشهر هذه الكتب التي تتلمذنا عليها كتاب « ملاحظات عن الشيكل والمضمون في السرد الروائي » ، و « القراءة والتذوق » ، و « النقد الأدبي » ، و « القراءة والتذوق » ، و « النقد الأدبي من ماثيو أربولد حتى يومنا هذا » ، و « كنز صغير من الشعر الانجليزي » •

لكن سرعان ما أدرك أن الكتابات النقدية بالعربية هي القناة التي يمكن أن تصله بل وتوثق صلته بالجماهير • ولذلك أتخذ من كل المجلات التي رأس تحريرها « بناء الوطن » و « المسرح » و « المجديد » منبرا لاشاعة الوعى النقدى الموضوعي سواء على المستوى النظرى أو التطبيقي • وبالاضافة الى مقالاته الصحفية أصدر عدة كتب هامة مثل « فن القصة القصيرة » عام ١٩٥٩ ، و « مذاهب النقد الأدبي » الذي القصيرة » عام ١٩٥٩ ، و « مذاهب النقد الأدبي » الذي القلماوي » « عن مطبوعات البرنامج الثاني » ، وكتاب « ما هو القلماوي » « عن مطبوعات البرنامج الثاني » ، وكتاب « ما هو الأدب » ١٩٦٠ ، وكتاب « مقالات في النقد الأدبي » ١٩٦٠ ، وكتاب « مقالات في النقد الأدبي » ١٩٦٠ ، وكتاب « في الفرية الدراما من أرسطو الى الآن » عام ١٩٦٨ ، وكتاب « في الفرية الدراما من أرسطو الى الآن » عام ١٩٦٨ ، وهو الكتاب الذي المقالات والكتب سنعرض لها بالتفصيل في هذا الكتاب الذي سنتناول فيه المنهج النقدي عند رشاد رشاد رشدي • وهو الكتاب الذي

الذى كلفنى به الدكتور على شلش رئيس تحرير هذه السلسلة « نقاد الأدب » لمعرفته الوثيقة بالصلة الحميمة التى كانت بينى وبين أستاذى الدكتور رشاد رشدى ، وهى صلة كانتمزيجا من التلمذة والبنوة ثم الصداقة والاخوة والعمل المشر الدءوب منذ التحاقى بقسم اللغة الانجليزية فى عام ١٩٥٦ ، ولذلك رحبت أيما ترحيب بتكليف الدكتور على شلش ، فليس أقل من رد بعض أفضال رشاد رشدى على أجيالنا المتتابعة ، من خلال بلورة انجازاته النقدية حتى تكون تحت تصرف النقاد والدارسين والمثقفين فى المستقبل ، فليس أحب الى قلبى من على هذا الكتاب ،

وهذه الصلة الحميمة كانت السمة المميزة لعلاقة رشاد رشدى بكل من عرفهم من تلاميذ وأصدقاء وظل طوال عمره حريصا على استمرار هذه الصلة بلا حدود ، وربطهم به فى كل المواقع والمناصب التى يتولاها و فعندما تولى عمادة « معهد الفنون المسرحية » لم يتردد فى طلبى وطلب زمالائى لالقاء محاضرات فى النقد والدراما وتاريخ المسرح بكل رواده ومذاهبه واتجاهاته و كان هذا فى أواخر الستينيات ، أما فى عام ١٩٧٢ عندما نجح فى انشاء مجلة « الجديد » ، فقد أصر على مساهمتى فى التحرير برغم انشغالى فى ذلك الوقت فى عملى مستشارا

لوزير الثقافة الراحل الأستاذ يوسف السباعى الذى كان قد انتدبنى لمكتبه من كلية الألسن التى كنت أعمل فيها مدرسا للادب الانجليزى •

وفى أثناء عملى معه فى مجلة « الجديد » تولى رئاسة أكاديمية الفنون ، وكثيرا ما عبر عن شوقه لانتقالى من « الألسن » للعمل فى المعهد العالى للنقد الفنى التابع للأكاديمية لكنه سرعان ما كان يتراجع عن هذه الأشواق لادراكه للفروق الجوهرية بين الكادر المالى المطبق على الأكاديمية والكادر المجامعى المطبق على كلية الألسن ، وفى الوقت نفسه لم يأل جهدا من أجل تحويل الأكاديمية الى مؤسسة جامعية لها كيانها المستقل وصفتها الاعتبارية ، اذ أنها كانت مجرد مصلحة حكومية تابعة لوزارة الثقافة ،

وفى عام ١٩٧٤ تم انتدابى مرة أخرى من كلية الألسن للعمل بمكتب رئيس الجمهورية أنور السادات مشرفا على شئونه الصحفية والاعلامية والثقافية ، ووجدت فيه أبا يندفق بالحب والحنان والرقة والتواضع و وكثيرا ما كنت أحدث أستاذى رشاد رشدى عن أوجه التشابه العجيبة بينه وبين الرئيس السادات فى الفكر والرؤية والذوق وكان رشاد رشدى سعيدا أيما سعادة بعملى فى مكتب الرئيس السادات وعندما

صدر كتابى « أنور السادات: رائدا للتأصيل الفكرى » الذى أثار ولايزال يثير حتى الآن جدلا يصل الى حد اللغط ، كان رشاد رشدى من أوائل الذين كتبوا عنه بحماس منقطع النظير ، ويبدو أن العلاقات بين أنور السادات ورشاد رشدى كانت قد ترسخت من خلال كلامى عن كل منهما للآخر ، وأوشكت الصورة على الاكتمال عندما قمت بتوصيل الكتب التى أهداها رشاد رشدى للرئيس السادات مع رغبته فى لقائه شخصيا ،

وكم كانت فرحتى عندما تم اللقاء بين اثنين من أحب الرجال الى قلبى وأقربهم الى فكرى + وسرعان ما تحول اللقاء الى صداقة وطيدة تمخضت عن تعيين رشاد رشدى مستشارا لرئيس الجمهورية لشئون الكتاب والمسرح والموسيقى بالاضافة الى رئاسته لأكاديمية الفنون ورئاسة تحرير الجديد + وسرعان ما توالت ابتكارات رشاد رشدى المعهودة التى كان منها هو عيد الفن » الذى يقام فى الثامن من أكتوبر من كل عام ويتم فيه منح الدكتوراه الفخرية وشهادات الجدارة للرواد من الفنانين + لكن أعظم انجاز فى تلك المرحلة نجاحه فى اقناع الرئيس السادات باصدار قرار جمهورى بجعل « أكاديمية الفنون » مؤسسة جامعية يتم تعيين رئيسها بقرار جمهورى ، ويطبق عليها الكادر الجامعى الذى يقسم السلم الوظيفى لهيئات ويطبق عليها الكادر الجامعى الذى يقسم السلم الوظيفى لهيئات

التدريس الى معيد بعد الحصول على درجة البكالوريوس أو الليسانس بتفوق ، ومدرس مساعد بعد درجة الماجستير ، ومدرس بعد الدكتوراة ثم أستاذ مساعد وأستاذ .

وكان أول قرار اتخذه رشاد رشدى بعد ذلك الاعلان عن درجة أستاذ مساعد للنقد الفنى ، ولم يتقدم الها سواى وسرعان ما انتقلت من كلية الألسن الى المعهد العالى للنقد الفني الذي أتشرف بعمادته الآن . وبرغم حماسي الشديد لمدرسة النقد الحديث التي استطاعت أن تجعل من النقد علما موضوعيا تحليليا يضع العمل الفني في اعتباره ككل أو كيان عضوى متكامل ، ولا ينظر اليه من وجهة نظر ضيقة سواء أكانت هذه النظرة سياسية أو اجتماعية أو أيديولوجية أو سيكلوجية أو انطباعية ، فانني لم أحاول أن أفرض هذا المنهج النقدي على ما يدرسه الطلبة في المعهد ، بل تركت مطلق الحرية للاساتذة الذين يتبنون نظريات نقدية أخرى كالبنيوية مثلا لتدريسها للطلبة حتى يلموا بكل النظريات والمدارس الأخرى ، لكنني في الوقت نفسه منحت نفسى حق الهجوم على النظريات النقدية التي تدعى أنها أتت بما لم تأت به الأوائل في حين أنها لم تكن سموى تزيد أو تنويعات هامشية على مناهيج سابقة • فالبنيوية مشلا تدعى أنها تجاوزت مدرسة النقد الحديث التي عفا عليها الزمن ، وأنها هي التي رسخت النقد الموضوعي والتحليلي على أسس علمية ورياضية ، في حين أنها هي المدرسة التي عفا عليها الزمن منذ منتصف الستينيات .

وقد علمنا رشاد رشدى ألا نصادر أى فكر أو منهج أو اتجاه حتى لا يتحول أصحابه الى شهداء فى نظر الآخرين ، ولكن علينا أن نعريه بأسلوب علمى هادىء ، يتفادى أى انفعال أو تشنج ، كما علمنا أيضا أن النقد لايمكن أن يقوم بدوره الفعلى والحقيقى اذ ظل حبيسا داخل أسوار الجامعة ، ولذلك يتحتم على أستاذ النقد أن يكون ذا عين على النظريات والمناهج النقدية ، وعينه الأخرى على ما يدور على الساحة الأدبية والنقدية من ممارسات وتطبيقات نقدية فى الصحافة وأجهزة الاعلام حتى يسلح نقاد المستقبل بالقدرة على تطوير هذه الممارسات والتطبيقات بأسلوب منهج علمى خال من الانطباعات الشخصية ، والأهواء الذاتية ، والتكتلات السياسية ، والنظرات الضيقة التى تنم عن جهل أصحابها ، والأدوات والأساليب الضيقة التى تنم عن جهل أصحابها ، والأدوات والأساليب النشائية ، والمحاكاة العمياء لكل ما يرد الينا من الخارج ،

وكان أوضح مثال على هـذه المحاكاة العمياء قد برز فى البنيوية التى تحولت الى حمى اجتاحت حياتنا الأدبية فى السنوات الأخيرة لدرجة أنها أصبحت مرادف للنقد نفسه ،

فالبنيوي هو الناقد والناقد هو البنيوي ، وفيما عدا هـذا فليست له علاقة بالنقد من قريب أو بعيد ! وتصورت أن رشاد رشدى سيثير معركة جديدة من معاركه الأدبية مثل تلك التي اشتعلت عام ١٩٦٠ ، لكن يبدو أن انشغاله في السبعينيات بمنصبه كمستشار لرئيس الجمهورية ، واعتقاده أنه قد آن الأوان لتلاميذه كي يقوموا بدورهم ، جعله يزهد في خوض مثل هُذُمُ المعارك ، ورحل رشاد رشدي ونحن لازلنا حتى الآن بؤكد الله هذه الظاهرة الساذجة لايمكن أن تجوز على الدارسيين والنقاد الجادين الذين شعروا منذ بداية السبعينيات أن البنيوية يدت وكأنها اكتشاف جديد أدركه هــؤلاء البنيويون الذين أرسلتهم العناية الالهية لاخراج النقد الأدبى من هذا التخلف والجهل • والبنيوية في حقيقتها ليست نظرية جديدة ، بل هي حجرد اتجاه لغوى وأنثروبولوجي بدأ على يدى عالم لغوى سويسري هو دي سؤسير وعالم أتثروبولوجي هو ليقي شتراوس قبل الحرب العالميــة الأولى ، اذ أن دى سوسير مشـــلا توفى عام.١٩١٣ م أي أن عمر البنيوية يناهن قرنا بأكمله ! . . .

ولا يعلم كثير من نقادنا البنيويين أن الكثير من بنيوية لغويات دى سوسير قد تم نقضه فعلا منذ حوالى نصف قرن . فقد نادى منذ أواخر القرن الماضى بأنه تحت كل قول منطوق

على حدة يوجد نظام اللغة ذاته أو بنيتها ، وبالمثل فى ميدانى الأنشروبولوجيا والأدب نجد تحت كل فعل مفرد أو نص من النصوص ، نظاما أو بناء كاملا من الأفعال أو النصوص ، ولعل الامتداد الوحيد لهذا الاتجاه تمثل فى كتابات الناقد الفرنسى المعاصر رولان بارت ، ومع ذلك نجده فى أواخر الستينيات يتخلى كلية عن البنيوية ، وينبذ الفكرة القائلة بامكان وجود بنية أو نظام قائم بذاته فى النص الأدبى ، ويكتشف أن النص الأدبى اليس سوى عملية تنظيم يقنع بها القارىء نفسه ، بأن فى العمل الأدبى بنية أو نظاما ما يمكن ادراكه بدون الاشارة الى معناه العام ، ولذلك فان الأدب فى نظره فقد كل دلالة فكرية له ولم يعد سوى مجرد خدعة مغرية ا

ويثبت الناقد جونانان كالر أن البنيوية بالنسبة الأدب كانت مجرد نظرية ولم تكن أداة عملية أبدا ، فهى ليست منهجا لايجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وانما هى مجرد طريقة للتفكير ظلت طوال وجودها تتساءل : كيف بمكننا الوصول الى دلالات الأعمال الأدبية ؟ 1 لكنها لم تصل حتى الآن ولن تصل لأنها انتهت بالفعل !

ومع ذلك لم أصادر تدريس البنيوية في المعهد العالى

للنقد الفني ، ولكن في مقابل هــذا قمت بنقدها وتعريتها مع التركيز على منهج النقد الحديث ، ليس لميل عقائدي أو هوى شخصى ولكن لأنه استطاع أن يجعل من النقد منهجا علميا منذ أوائل هــذا القرن • والمنهج العلمي كمــا نعلم ليس مرتهنــا بمدرسة جديدة أو نظرية طارئة ، بل هو الأساس الذي تنهض عليه العملية النقدية ذاتها بصرف النظر عن نوعيتها • وأي ناقد يرفض أن يعتمد على هذا المنهج العلمي في تحليله للعمل الفني ، شكلا ومضمونا ، لابد أنه يمارس أشياء لا تمت لجوهر النقد بصلة • فالناقد الموضوعي العلمي بركز على العمل الفني ككيان عضوى مستقل بذاته وان كان خارجا من بطن تقاليد سمايقة لكنها بالنسبة له مثل الأم بالنسبة لأبنائها • صحيح أنهم خرجواً من بطنها لكنهم ملكوا الكيان المستقل الخاص بهم والذي على أساسه يتم تقييمهم • والعمل الفني عبارة عن منظومة أو نظام يأخذ شكله النهائي من حصيلة التفاعل العضوى بين عناصره لا سواء أكان هذا التفاعل صراعا أم تناغما •

وجدير بالملاحظة أن ازدهار النقد الجديد في أوائل هـذا القرن كان مواكبا لما توصل اليه علماء الرياضيات العليا والبحتة من تحديد لمفهوم المنظومة كأحد المفاهيم الأساسية التي قام عليها العلم الحديث في كل مجالاته واذا كانت

۳۳ (م ۳ ـ رشاد رشای)

« المنظومة » تعنى « مجموعة من العناصر المرتبطة بعلاقات ما انتظمت أو نظمت لسبب أو لغرض بعينه » فان طبيعة « المنظومة » يدرسها علم السيبرناتيك (أو علم تفاعل العوامل والمكونات المختلفة في مجال واحد) كما تدرسها النظرية العامة للمنظومات . وفي هذه النظرية ، كما في علم السيبرناتيك . فان التحليل المنظومي يلعب دورا أساسيا في تكوين وجهــة نظر يفترض فيها استهداف الوصول الى أقصى درجة من الموضوعية والاحاطة والدقة ، سواء أكان موضوع التحليل ظاهرة طبيعية ، أو اجتماعية ، أو نفسية ، أو عقلية . ويؤمن أصحاب التحليل المنظومي بضرورة التعاون بين من يقوم بهذا التحليل ، وبين البحث التطبيقي أو العملي . ويبدأ التحليل المنظومي بتحديد حدود المنظومة المطلوب تحليلها مثل الأمطار أو مؤسسة تعليمية أو النشاط الفسيولوجي لكائن حي أو الحالة النفسية أو النشاط الفكري لشخص ما ، وذلك حتى يدرك المحلل الهدف من وجود المنظومة أو سبب وجودها ، سسواء أكان هذا الهدف جزءا من تكوين الظاهرة وتصميمها أو طرأ عليها إسبب علاقتها بمنظومة أو بمنظومات أخرى ، كما أن تحديد حدود المنظومة ، ونوعها ، ضروري أيضا لتطوير مدى ما سيقوم به المحلل من تجريد علمي ومنهجي ، وما سموف يستبعده من صناتها العارضة أو الثابتة أثناء التحليل • ومن الواضيح أن

التحليل المنظومي قد يكشف عن احتواء المنظومة لمنظومة واحدة أساسية أو أكثر كجزء أو كأجزاء منها ، وهي في الوقت نفسه تمثل منظومة فرعية في داخل أو في اطار منظومة أكبر يمكن بدورها أن تكون جزءا من منظومة المجتمع ككل ، ويأتي بعد ذلك دور ترتيب مكونات المنظومة ، فهو ترتيب تصاعدي غالبا ، ولكنه يظهر أيضا في شكل شبكة ذات خيوط متقاطعة وعيون كثيرة تترابط بعلاقات وتفاعلات عديدة ،

والسؤال الآن الذي يطرح نفسه بشدة هو: أليس هذا هو المنهج العلمي الذي تتبعه مدرسة النقد الحديث بحذافيره ؟! انها تنظر الى العمل الفني على أنه منظومة تحتوى على مجموعة من العناصر المرتبطة بعلاقات عضوية انتظمت أو نظمت لسبب أو لغرض بعينه ، وفي الوقت نفسه تسعى الى تكوين وجهة نظر يفترض فيها تقييم العمل الفني بأقصى درجة من الموضوعية والاحاطة والدقة ، كما تؤكد على العلاقة العضوية بين النظرية النقدية وبين التطبيق العملي لها ، فليست هناك نظرية مقدسة غير قابلة للمناقشة ويتحتم فرضها قسرا على الأعمال الفنية ، بل هي قابلة للمناقشة ويتحتم فرضها للوضوعي العلمي ، فلابد أن وهو المبدأ الذي يحتمه المنهج الموضوعي العلمي ، فلابد أن يحدد الناقد الهدف من وجود العمل الفني أو سبب وجوده ،

كما يحدد علاقته بالأعمال السابقة أو المعاصرة له مستخدما في ذلك منهجي التحليل والمقارنة على حد قول ت٠س٠ اليوت، ذلك أن أى عمل جديد هو توسيع لرقعة التقاليد الفنية السابقة في مجاله الفني • كل هذا يحتم على الناقد أن يتحلى يأقصى درجات التجريد العلمي والمنهجي • فعلى الرغم من أن العمل القنى منظومة حية متفاعلة ولها استقلالها الذاتي ، الا أنها مع المنظومات الفنية أو الأعمال الأدبية السابقة عليها أو المعاصرة تشكل منظومة أعم وأشمل هي الجنس أو النوع الأدبي أو الفني بصفة عامة • أما ترتيب العناصر أو تطورها داخل العمل الفني فهو تصاعدي غالبا ، اذ لابد أن يصل بنا الي ذروة معينة يتكثف عندها المعنى العام أو التأثير الكلى للعمل ككل • وفي الوقت نفسه يبدو مضمون العمل أو نسيجه على شكل شبكة ذات خيوط متقاطعة ومراكز ثقل كثيرة وقوى دفع متعددة تترابط بعلاقات وتفاعلات عديدة ، لايد أن توضيم تحت عدسة المجهر النقدى حتى يتم فحصها وتحلياها بمنتهى التحريد العلمي والموضوعي ٠

وعلى هذا فان مدرسة النقد الحديث التى حمل لواءها فى مصر والعالم العربى ، رشاد رشدى ، ليست مجرد ظاهرة نتجت عن عوامل طارئة فى مجالات الفكر والثقافة والاجتماع

والسياسة ، بل هي منهجة علمية وموضوعية للعملية النقدية ذاتها ، ولذلك فهي ليست مرتهنة بزمان أو مكان معينين • كان النقد قبلها يركز اما على الكاتب أو على المجتمع ، فجاءت لتؤكد على أن ما يدور داخل الكاتب من مشاعر وأفكار وخواطر من اختصاص عالم النفس الذي يريد أن يحلل الدوافع الابداعية عند الأديب ، وأن ما يدور في المجتمع المعاصر من تيارات واتجاهات وصراعات وتفاعلات من اختصاص عالم الاجتماع والسياسة والاقتصاد ، أما ما يدور داخل العمل الأدبي من تفاعل وصراع ونمو وتطور حتى يكتسب شكله الفني النهائي فمن اختصاص الناقد ، صحيح أنه يتحتم على الناقد أن يكون واعيا بمجريات الأمور في مجتمعه وعالمه ، لكن يظل العمل الفني هو القاعدة التي ينطلق منها وأيضا القاعدة التي يعود اليها بعد أن يسر مع المتلقى بتحليل كل العناصر المتفاعلة داخله والمشكلة له ، فيتحول العمل الفني بذلك الى تجربة جمالية وروحيــة وفكرية ونفسية للمتلقى بدلا من أن يمر به مر الكلام .

وهـذا الكتاب دراسة تحليلية للمنهج النقدى عند رشاد رشدى الذى لم يكن مجرد ناقل لمدرسة النقد الحديث بل أضاف اليها كثيرا من نظراته الثاقبة خاصة فى تطبيقاته على

الأدب العربى الحديث من شعر ومسرح ورواية ، وبذلك ساهم بدوره فى المنهجة العلمية والموضوعية للنقد الأدبى فى مسر والعالم العربى مع وزجو أن نكون بهذا الكتاب قد وفقنا فى رد بعض أفضال هذا الرائد الجليل على جيلنا والأجيسال التالية .

الفصل الأول

التقنين النقدى للبلاغة الأدبية

فى كتاب ((ما هو الأدب)) يقول رشاد رشدى فى فصل بعنوان ((بلاغة العمل الأدبى)) ان المفهوم القديم للبلاغة والذى ساد عصورا عديدة وتفلفل فى مدارس أدبية كثيرة ، حددها بأنها مجرد تعبير صادق عن احساس صادق مارسه الأديب ، ولذلك ظلت البلاغة مرتهنة بالأسلوب وليست بشكل العمل الأدبى ككل ، واعتبر النقاد الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذى يعبر تعبيرا صادقا عن

شخصية الكاتب . أى أنه لم يكن هناك فرق بين بلاغة المختليب في خطبته أو بلاغة الأديب في عمله وبين بلاغة الغخليب في خطبته أو بلاغة الصحفى في مقالته ، طالما أن كلا مذهم يعبر عن فكره وموقفه وشخصيته واحساسه تعبيرا صادقا ، وبالتالى فليس هناك فرق بين العمل الفنى وبين كل من الخطبة أو المقالة ، فقيمة كل منها تنتهى بادراك معناها أو مضمونها .

وظل هذا المفهوم للبلاغة سائدا الى أن قامت مدرسة النقد الجديد فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، فتغير مفهوم البلاغة ومعه مفاهيم الأدب والنقد نفسها ، ويستشهد رشاد رشدى بما كتبه ت، س ، اليوت فى سنة ١٩٦٩ حين قال بأن الفن ليس تعبيرا عن احساس صادق مهما بلغ الاحساس أو التعبير عن شخصيته تعبيرا متعمدا مباشرا ، بل هو يعبر عن هذه الشخصية بطريق غير مباشر عندما يركز جهده فى خلق شىء محدد ، تماما كما يصنع النجار الكرسى أو المهندس الآلة ، فالكرسى والآلة ليسا تعبيرا عن أحاسيس النجار أو المهندس الألة ، بل هما شيئان لهما كيانهما المستقل والمنفصل تماما عن شخصيتى صانعيهما ، بل يمكن أن يستفيد بهما الناس دون معرفة شىء عن هذين الصانعين ، ونفس المعيار يطبقه اليوت على الفنان الذي عن هذين الصانعين ، ونفس المعيار يطبقه اليوت على الفنان الذي كلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله المبدع ، زاد اكتمال الفنان وازدادت قدرة عقله المبدع على تفهم المشاعر المختلفة

التى هى مادة الفن ، وعلى احالتها الى شىء جديد وهو العمل الفنى ، ويؤكد رشاد رشدى على أنها مشاعر مختلفة مرتبطة بالنفس الانسانية فى مختلف مواقفها وليست مشاعر خاصة بالفنان ، وحتى مشاعره الخاصة لابد أن تتحول من موقف ذاتى مؤتت الى موقف موضوعى دائم ، وهذا الموقف الموضوعى لا يتأتى الا من خلال ابداع عمل فنى له شكله الموضوعى المتميز الذى يمكن أن يتذوقه البشر بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان ، وفى هذا يقول رشاد رشدى:

« فالبلاغة ـ وفقا للنقد الجديد ـ ليست في صدق الاحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب وافصاحه عن شخصية الكاتب بل ـ كما يقول اليوت ـ في أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للاحساس الذي يرغب في التعبير عنه ـ أو بعبارة آخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ويعادله ممادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى اذا ما اكتمل خلق هذا الشيء ، أو هذا المعادل الموضوعي ، استطاع أن يثير في القاريء الاحساس الذي يهدف الى اثارته » •

أى أن البلاغة ليست فى الفصاحة فى التعبير التقديرى المباشر عن شىء أو موقف أو احساس معين ، فهذا شأن الخطب والمقالات والبيانات وموضوعات الانشاء التى يدبجها الطلبة

النابهون ، أما البلاغة التي تسعى لابداع عمل فنى متميز فتسعى الى خلق معادل موضوعى للاحساس الذى يرغب فى التعبير عنه فهو يعادله لكنه منفصل عنه فى الوقت ذاته ، لأنه متى نجح فى تجسيده فقد امتلك الجسم أو الكيان الخاص به ، وهو كيان معادل له فى صيغته التقريرية الأولى بمعنى أنه لا يزيد أو ينقص عنه ، وبذلك تتجنب البلاغة الوقوع فى خطئا المبالغة الذى ارتكبه كثير من الأدباء الذين التزموا بأسلوب التقرير المباشر المسطح الخالى من الأبعاد المتعددة التى تميز الكيان المتجسد فى عمل فنى ناضج ، وكانوا كلما سعوا الى التأثير العميق فى المتلقى ، لم يجدوا مناصا من اللجوء الى المبالغة ظنا منهم أنها المتلقى ، لم يجدوا مناصا من اللجوء الى المبالغة ظنا منهم أنها المتلقى الذى سيقطع الزيد ، ولم يدركوا أن المبالغة عند المتلقى الواعى كفيلة بابطال مصداقية ما يقال اذ أنها سرعان ما تأتى بنتيجة عكسية تماما ،

وفى العالم العربى لايزال معظمنا عاجزا عن التفريق بين البلاغة والمبالغة سواء فى كتاباتنا الأدبية والفنية أو فى حياتنا الاجتماعية والسياسية ولذلك نجد أن معظم كتاباتنا تنهض على المبالغة التى نظنها بلاغة وهى أبعد ما تكون عن البلاغة ، وذلك على الرغم من أن العرب كانوا من أوائل الشعوب التى وضعت تحديدا علميا لمفهوم البلاغة على أنها مراعاة الكلام

لمقتضى الحال ، وبذلك استبدلنا البلاغة بالمبالغة التى لا تعنى سوى استخدام العبارات الطنانة ، والألفاظ ذات الجرس الفخيم الرنان ، والتركيز على استخدام أفعل التفضيل للايحاء بأنه ليس فى الامكان بلوغ آفاق أبعد من هذه التعبيرات البليغة ، نهذا الموقف أروع موقف يقابله الانسان فى حياته ، وهذه المأساة أفدح مأساة فى تاريخ البشرية ، وهذه الفتاة أجمل امرأة بسحرها المذهل ، وهذا المجرم أبشع مجرم سجله تاريخ الجريمة ، ٠٠٠ الخ ٠

ويوضح لنا الأدب الفرق الحاسم بين البلاغة والمبالغة عندما نقارن بين الأدب الذي يصف بطله _ في رواية مثلا _ بأنه كان في تلك اللحظة أسعد انسان على وجه البسيطة ، وبين أديب آخر يصف بطله في موقف مشابه من خلال خلق شيء يجسم الاحساس ويعادله معادلة كاملة ، مستخدما في ذلك التلاعب بالرموز والايحاءات والصور الحسية والخلفيات الوصفية وغير ذلك من الأدوات والأساليب البلاغية التي الموضوعي الذي يثير في القارىء الاحساس الذي يهدف الى المرضوعي الذي يثير في القارىء الاحساس الذي يهدف الى

ويحدد رشاد رشدى النواحى الثلاث التى تهتم بها البلاغة في هذا المفهوم الجديد في تحليله للعمل الفني فيوضح أنها تركز

على العمل الفنى فى حد ذاته ، والعمل الفنى فى علاقته بالفنان ، والعمل الفنى فى علاقته بالقارىء :

« أما من الناحمة الأولى فالملاغة تحدد العمل الفني على أنه (معادل موضوعي) للاحساس لا الاحساس نفسه ، أو كما يقول الناقد المعاصر س+ لويس ، الأدب هو استخدام اللغ..ة لخلق جسم محدد ، أما من الناحية الثانية ، وهي علاقة الفنان بالعمل الفني ، فالخلق الفني ليس تعبيراً عن الشخصية بل هو احالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التي خبرها الفنان في حاته الي مركب جديد بختلف عن هذه المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان ، وعملية الخلق تشبه في هذه الناحة ، العملية الكيسائية ، فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد • أما من الناحية الثالثة ، وهي علاقة العمل الفني بالقارىء ، فإن البلاغة في مفهومها الجديد ترى أن العمل الفني لكي يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الاحساس الى شيء مجسم محسوس ، أي أن العمل الفني لا ينقل الاحساس كما هو بل يعادله ، وهذه المعادلة تتضمن أن الاحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الاحساس الذي تثيره الحياة . وبناء عليه فاذا لم يترجم الاحساس الى (معادل موضوعي) انتقل الى القارىء كما هو في الحياة ، وبذلك يفقد العمل الفني أثره وتزول صفة اللاغة عنه » •

وهذا يعنى أن العمل الفني بدون جسم محدد لا يعتبر يحيل الاحساس الذي مر به الفنان من مجرد تجربة ذاتية عابرة لا تهم الا صاحبها ، الى تجربة موضوعية انسانية شاملة يمكن أن يشترك فيها كل البشر • فالمشاعر والاحساسات التي خبرها الفنان ليست مسوى مواد خام قابلة لاعادة الصهر والصياغة والتشكيل بحيث تتحول الى مركب جديد تماما • أى أن عقل الفنان _ بلغة الكيمياء _ ليس سوى العامل المساعد الذي الجديدة ما يساعدها على التأثير في المتلقى بمنهج موضوعي ، وعلى اثارة أحاسيس منظمة مقصودة تختلف عن تلك التي تثيرها الحياة ، وهي غالبًا ما تكون مشوشة ومضطربة وفاقدة لكل عناصر التناغم • وبالتالي فان الفن لا يحاكي الحياة وانسا يكملها بتقديم كل عناصر الانسجام والتناغم والارتياح النفسي وغير ذلك من الاحساسات الممتعة التي نمارسيها في مواجهية الأعمال الفنية الناضجة والتي غالبا ما نفتقدها في الحياة الزاخرة بالصراعات والهموم التي تفقدنا القدرة على تحقيق أي قدر من الاشباع النفسي ٠

ويتفق آلن تيت ، الذي يعتبره رشاد رشدي من أكبر النقاد المعاصرين ، مع اليوت في تعريفه للبلاغة فيقول انها تعتمد

على درجة التعامل بين المخصص والمجرد • فالكاتب البليغ هو الذي يستطيع أن يجعل المخصص - أي الجسم المحدد الذي يخلقه لتحسيد المجرد _ مساويا للمجرد _ أي الاحساس الذي يبغى اثارته ، ولاشك فان المخصص يملك قدرات فائقة في الايحاء بالاحساس وكل دلالاته المترقبة عليه من خلال عوامل الاثارة النفسية والحسية التي لا حدود لها • فالمخصص يتسلل من الحواس الخمس عند الانسان قبل أن يستقر في وجدانه وعقله ، وبالتالي فهو يشكل تجربة نفسية وحسية خاصة بكل متلق على حدة ، أما المجرد فليست له ملامح متجسدة يسكن التعرف عليه بصفة محددة من خلاله • فاذا وصف الأديب الحب مثلا بأنه طاقة متجددة لا تنفد ، فان وصفه هـــذا لا يخرج عن حدود التجريد العام الذي لا يحمل خصوصية موحيةبدلالات واثارات محددة ، أما اذا جسد الأديب صورة ينبوع ماء نقى وصاف وهو يندفق بقوة وعفوية وحيوية من بين الصخور ، فتدب الحياة في الأرض التي تزهر وتثمر ، فان تخصيصا أو تجسيدا كهذا من شأنه أن يتسال من خالال بصر المتلقى وسمعه وربما عبر حاسة الشبم والذوق عنده ، فيجد نفسه وقد خاضت تجربة حسية ونفسية ممتعة لايمكن أن ينساها لأنها أصبحت جزءا من وجدانه الشخصي ٠

أما حون كرو رانسم الذي يعتبر أرسطو النقد الجديد ،

فله فى البلاغة نظرية تعرف بنظرية النسيج والتركيب ، فهو يرى أن الأدب يتسيز عن العلم لأنه يجمع بين النسيج والتركيب ، ففي أية نظرية علمية تقوم الألفاظ والصور على خدمة الغرض أو المنطق العام للنظرية ، أما في العمل الأدبي فالمنطق العام لاقيمة له فى ذاته أو منفصلا عن النسيج الذى صنع منه العمل الأدبي لأن الأدب لا يعتني بالمعاني العامة أو المجردة كما يفعل العلم ، بل ان قيمته في قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد لنا المعاني والاحساسات بصــورة مجسمة • ولذلك فان الأسلوب الذي تكتب به الدراسات العلمية هو مجرد وسيلة أو أداة تنتهي قيمتها أو وظيفتها بتوصل المعاني المتضمنة في هذه الدراسات، أما الأسلوب في الأعمال الأدبية فهو وسيلة وغاية ، أداة وهدف في الرقت نفسه ، فالأديب البليغ هو الذي يجعل النسيج والتركيب _ أي الشكل والمضمونَ أو المبنى والمعنى _ وحدةً لايمكن أن تتجزأ • وعلى ذلك يستحيل أن نروى القصـة من جديد أو أن نلخص القصيدة الأن معنى العمل الأدبى الايمكن أن ينفصل عنه .

واذا كان رشاد رشدى يتفق مع رائسم فى أن المعرفة التى يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التى يزودنا بها العلم لأنها معرفة بالمحدد المخصص لا بالمطلق المجرد ، فاننى أختلف معهما هما الاننين ، لأنه لا توجد معرفة أعلى أو أكثر انحطاطا ، وانما

هناك اختلاف في قنوات التوصيل • فالأدب يتعامل أولا مع الحواس ثم الاحساسات ثم العقل أما العلم فيتعامل مباشرة مع العقل لأن من شان الحواس والاحساسات أن تشتت طاقتـــه وتدخله في طرق مسدودة ومتاهات جانبية ، ولابد للعالم أن يتجرد تماما من انفعالاته الشخصية الأنها غير ذات موضوع في تجاربه العلمية • فلا يعقل أن نجد كيميائيا ، على سبيل المثال ، يكره ثاني أكسيد الكربون في حين يحب آخر غاز الأوكسجين . أما الأذيب فيأخذ من الحب والكراهية وغيرهما من المشاعر الانسانية المجردة مادة بعيد صياغتها في أشكال متحسدة حتى بمكن للسها والتعرف عليها بصفة محددة ، وبالتالي نزيد من تعرف الأنسان على نفسه وذاته وكيانه . واذا كانت المعرفة الانسانية لا تتجزأ بطبيعتها ، سنواء أكانت عن طريق الأدب أو عن طريق العلم ، فانها تصب عند غاية واحدة ، وهي المزيد من معرفة الانسان وأدراكه ووعيه بنفسه وبالكون الذي يحيا فيه ، ولذلك فان المعرفة التي يزودنا بها الأدب ليست أعاي من المعرفة التي يزودنا بها العلم ، الأن كلتيهما تكملان بعضهما بعضاء ذلك أن معرفتنا بالمحدد المخصص لا تغنينا على الاطلاق عن معرفتنا بالمطلق المجرد • فكل قنوات المعرفة تنبع من الانسان وتصب فيه في نهاية الأمر • واختلاف القنوات لا يعني أبدا أن. احداها أعلى أو أرقى أو أسمى من الأخرى • أما عن مقاييس البلاغة في النقد الجديد فيقول رشاد رشدى ان التعبير غير المباشر يعد من أهم هذه المقاييس :

« فكلما زادت قدرة الكاتب على هذا النوع من التعبير ، زادت بلاغته ، ويرى كليانث بروكس ... وهو من أئمة النقاد المعاصرين ... ان الكاتب البليغ لا يفصح عن الاحساس بل يولده في عقل القارىء عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التى يتضمنها العمل الأدبى ، وهو لذلك يسمى لغة الأدب باغة المفارقة ، والتعبير عن الاحساس تعبيرا مباشرا في رأى ليفيز الناقد المعاصر المعروف يدل على فشل الكاتب في الخلق فشلا يرجع في أسبابه الى عدم وجود المعادل الموضوعي الذي يقوم مقام الاحساس ، فالكاتب لا يستطيع أن يخلق شيئا معينا له مميزاته الخاصة ، ومن ثم فهو يفصح عن الاحساس مجردا في مميزاته الخاصة ، ومن ثم فهو يفصح عن الاحساس مجردا في يخبرنا به » ،

فالكاتب الذي يخبرنا بالاحساس يقف باخباره اياه حائلا بينه وبين المتلقى الذي لا يدركه الا من خلاله ، أما الكاتب الذي يجسم الاحساس فانه يقدمه الى المتلقى دون وساطة منه ، اذ أن المتلقى يجد أمامه كيانامتجسدا يسهل التعرف على ملامحه ، وبالتالى يترك نفسه عرضة لكل الايحاءات والدلالات التي

۹۰) _ رشاد رشدی)

شيرها داخله مما قد يؤدى الى التوحد بين المتلقى وبين العمل الأدبى و والأديب الناضح المتمكن من فنه هو الذى يذيب شخصيته تماما فى أثناء الابداع حتى تتبلور شخصية العمل الأدبى ذاته ، أما الأديب الذى لا يستطيع أن يهرب من شخصيته فانه يضطر الى فرضها على كل أعماله مما يجعلها فى أغاب الأحوال نسخا شبه مكررة من بعضها بعضا و وتبدو المفارقة واضحة هنا فى أن التعبير غير المباشر بالمعادل الموضوعي هو الذى ينقل العمل الأدبى مباشرة الى المتلقى ، فى حين أن التعبير المباشر ينقل العمل الأدبى مباشرة الله لوقوف شخصية الأديب حائلا بينه وبين العمل الأدبى و أما المفارقة الذى يذكرها بروكس فهى الايحاء العمل الأدبى و أما المفارقة الذى يذكرها بروكس فهى الايحاء بلا بالمجمد ، مما يولد الاحساس فعلا فى عقل القارىء بدلا المختلفة التى يتضمنها العمل الأدبى و المناس المناس بالمختلفة التى يتضمنها العمل الأدبى و المناس المناس بالمنس المناس بالمنس بالمنس بيضمنها العمل الأدبى و المناس بالمنس بالمنس

ويرى رشاد رشدى من مقاييس البلاغة فى النقد الجديد اليضا ما أجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلى للعمل الفنى:

« فمعنى القصيدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ، ككل له كيانه المستقل الذي

يعتمد على نسيجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمية بين النسبيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة ، كالصور والشخصيات والأوصاف والحوار والمواقف والحوادث والأفكار والرؤى ، وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض في التعبير عن الاحساس الذي يريد الكاتب نقله الى القارىء • وهي جميعا وسائل ستخدمها الكاتب ليصل الى غرضه ، ولايمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعة أغراضا يسعى اليها الكاتب لذاتها • ولذلك لايمكن أن نقيم عملا أدبيا على أساس أن اللغة التي يستخدمها الكاتب لغة رصينة أو أن الأفكار التي يعرض لها أفكار أصيلة أو أن الأوصاف التي يرسمها لنا أوصاف جميلة ، وغير ذلك من المفهومات التي ما تزال للأسف شائعــة بين المشتغلين بالأدب والنقد عندنا ، لأن اللغة سهما كانت رصينة فهي ليست هدف ا ينشعد لذاته ، وكذلك الحال مع المشاعر والصمور والأفكار ، فكلها وسائل أو رموز للتعبير عن الاحساس وينبغي لكي بصل التعبير الى مرتبة البلاغة أن يتألف من مجموع هذه الوسائل ، كل بعادل الاحساس معادلة كاملة ولا ينفرد جزء منه بالابانة عن هذا الاحساس دون الجزء الآخر » •

ولذلك يؤكد رشاد رشدى على أن البلاغة لا تتوفر فى جزئيات العمل الفنى منفردة بل فى معناه الكلى ، أى فى قدرة

الكاتب على تجسيم الاحساس الذي يريد نقله في وحدة موضوعية محددة محسوسة ، تساهم جميع عناصرها في التعبير عن الاحساس ، فاذا أخل واحد منها بوظيفته جاء التعبير في مجموعة ناقصا مختلا . وبالتالي ليس هناك تعبير بليغ وآخر غير ذلك ، أو أسلوب رصين وآخر غير ذلك ، وانسا هناك تعيير له وظيفة درامية في ثنايا العمل الأدبى ، وأسلوب يساهم فى تطوير المواقف وبلورة الأحداث ومعها المعنى الكلى للعسل الأدبى • فالبلاغة الحقيقية تتمثل في قيام كل عنصر من عناصر العمل بوظيفته العضوية • وهو بذلك يشبه العضو الحي في الجسم الحي ، مما يفسر لنا استحالة حذف جزء أو اضافة آخر فى الأعمال الأدبية الناضجة ، ويفسر لنا أيضا اهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلى للعمل الفني من خلل استعمال الرمز المعين بدلا من المعنى المجرد ، والتلميح أو الايحاء بدلا من التصريح ، والتصـوير بدلا من الاخبار . ذلك أن تصـوير الاحساس أو الفكرة بدلاً من الاخبار بها يعتبر الآن من المقومات الأساسية للبلاغة •

ويستشهد رشاد رشدى بشخصية اياجو الشريرة فى مسرحية «عطيل» لشكسبير، وتارتوف فى مسرحية «تارتوف» لموليبر، فيقول انه لموليبر، فيقول انه لموليبر، فيقول انه لموليبر،

لما كان لاياجو أو تارتوف الأثر الذي يتركه كل منهما في أنفسنا ، بل لكان كل منهما مجرد خبر لا شخصية لها معالها الواضحة المعروفة ، ان البلاغة في مفهوهها الحديث ليست في سرد الفكرة بل في ترجمتها الى شكل معين محدد ، وهذا شيء جوهري لأنه مرتبط بالطبيعة البشرية ذاتها ، فالانسان لا يدرك الأفكار والأحاسيس الا اذا تجسدت أمامه في أشكال محددة ، فاذا افترضنا وجود انسان لا يعرف شيئا عن فكرة أو احساس النيرة مثلا ، فانه لن يستوعبه الا اذا شرحناه له من خلال موقف مادي ملموس يجسد معناها المجرد ، أما اذا شاهد مسرحية «عطيل» لشكسبير فانه سيدرك أبعاد وصراعات مسرحية «عطيل» لشكسبير فانه سيدرك أبعاد وصراعات له بأسلوب تقرير مجرد ، ولذلك يوضح رشاد رشدي آن فائدة ما لحبكة القصصية تكمن في أنها تمكن الكاتب من أن يضمن معانيه وايجاءاته بدلا من أن يصرح بما يريد قوله ،

وأعود مرة أخرى للاختلاف مع رشاد رشدى عندما يتفق مع جون ديوى الفيلسوف الأمريكي المعروف فى تأكيده على أن وسائل الفن أسمى من وسائل العلم ، لأن العالم اذا ما عاليج الاحساس فهو لا يملك الا أن يخبرنا به ، أما الشاعر أو الكاتب فيخلق موقفا معينا يثير هذا الاحساس فى نفوسنا ، فهو بدلا

من أن يصفه العالم يخلق ما من شأنه أن يجمله حقيقة دونها كثر الحقيقة العلمية •

انه من الصعب اطلاق هذا المفهوم على عواهنه بهذا الشكل • فالمسألة _ كما قلنا من قبل _ ليست مسألة سمو أو انعطاط بل هي مجرد اختلاف في قنوات التوصيل • والأدب بطبيعت لا يستطيع مواصلة تقدمه وتطوره دون استبعاب للحقائق العلمية ، والأدب الذي لا يعرف شيئا عن الحقائق العلمية والقوانين المرتبطة بالطبيعة الكونيسة والنفس البشرية والتفاعلات الاجتماعية والصراعات السياسية والاجتماعية لن بكنب سوى مونبوعات انشاء فارغة من أى منظور جديد أو بعد عميق حتى لو كان يجيد أصول التشكيل الفني • والنقد الحديث نفسه يؤكد عدم انفصال الشكل عن المضمون ، فكلاهما وجهان لعملة واحدة هي العمل الفني ذاته • ونحن لا نستطيع أن تتصور شكلا فنيا جميلا بلا مضمون انساني ناضج . وهذا المضمون الناضج لا يتأتى للأديب اذا لم يكن واعيا وملما بالحقائق العلمية • وعلى هذا الأساس لايمكن القول بأن وسائل الفن أسمى من وسائل العلم لأنهما وجهان لعملة واحدة ، ذلك أن تشكيل العمل الفني نفسه بنهض على قوانين علمية مثل التفاعل الكيميائي والنمو العضوى البيولوجي،

وقوانين القوة والمقاومة التي تمثل جوهر أي صراع درامي ، وقانون الحركة الثالث عند نيوتن والذي ينص على آن كل فعل له رد مساو له ومضاد في الاتجاه ، ونسبية آينشتاين التي تحكم العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفني ، والتي يشكل عنصر الزمن فيها جوهر فن التراجيديا اذ أن مأساة البطل التراجيدي أنه يرتكب خطأ مأسويا يصبح ملكا للزمن الذي يسير في اتجاه واحد ولايمكن الرجوع به لحظة الى الوراء لاصلاح هذا الخطأ ، وعلى البطل أن يدفع ثمنه حتى النهاية ،

وكسا يستفيد الأدب من العلوم الطبيعية وقوانينها ومعادلاتها ، يستفيد أيضا من العلوم الانسانية مثل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والمنطق والجغرافيا والتاريخ والسياسة والاقتصاد ، فلو وضع الروائي شخصياته مثلا في بيئة جغرافية حارة ، فلابد أن هذه الشخصيات سوف تسلك سلوكا يختلف عما لو كانت موجودة في بيئة باردة وهكذا ، كذلك كانت الفلسفة مرتبطة بالأدب عبر العصور في حين يشكل المنطق الأساسي الذي ينهض عليه الشكل الفني المتماسك بلا زوائد أو ثغرات تعتور تماسكه ، واذا أراد القارىء المزيد من البحث في هذا الموضوع فيمكنه الرجوع اليكتابنا « التفسير العلمي للأدب : نحو نظرية عربية جديدة » ، فقد أوضحنا في العلمي للأدب : نحو نظرية عربية جديدة » ، فقد أوضحنا في

هذا الكتاب أن المعرفة الانسانية لا تتجزأ ، وماالعلم والأدب سوى وجهين لها ، ولذلك فانه من الصعب بل من المستحيل أن تنفق مع رشاد رشدى وجون ديوى فى القول بأن الحقيقة الفنية التي يبتدعها الفنان فى عمله هى من السمو والرفعة بحيث تجعل الحقيقة العلمية دونها بكثير ، ذلك أن الحقيقة الفنية بلا حقيقة علمية هى مجرد بناء لا معنى له ولا وظيفة ولا منظور •

لكننا نعود للاتفاق تماما مع رشاد رشـــدى عندما يحلل وظيفة الرمز فى البلاغة وحقيقة علاقته باللغة فيقول:

« من مقومات البلاغة فى مفهومها الجديد أن اللغة رمز ، وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشد لذاتها ، على أتنا فى الكتابات السقيمة العليلة نجد أن اللغة تشعرنا بأنها السبب فى الاحساس بدلا من أن يكون الاحساس هو السبب فى اللغة ، واللغة كرمز يجب أن تكون قريبة من الشىء الذى ترمز اليه حتى تطابقه مطابقة تامة ، فلا يجوز مثلا أن ترمز الى تفكير أو احساس رجل مصرى فى النصف الشانى من القرن العشرين بلغة عربية فصحى كما يفعل معظم كتابنا ، فاللغة فى هذه الحالة تولد الاحساس بدلا من أن ترمز اليه ، وليس هذا من البلاغة أو من الأدب فى شىء ، ودرجة مطابقة الرمز لما يرمز اليه من المنائل التى يهتم بها النقد الحديث ، فلكى تتوفر البلاغة اليه من المنائل التى يهتم بها النقد الحديث ، فلكى تتوفر البلاغة

فى العمل الفنى يجب أن لا بزيد الرمن على الاحسباس أو الاحساس على الرمز ، فالنتيجة فى الحالة الأولى عاطفة مفتعلة سقيمة وفى الحالة الثانية غموض وابهام » .

وبهذا تفرق البلاغة الجديدة بين لغة العلم التي يجب أن كون تقريرية مباشرة وبين لغة الأدب التي تعتبر الرمز أداتها الأساسية في التعبير و ولذلك تعد اللغة مجرد وسيلة لا غاية ، أداة لا هدفا ينشه لذاته ، اذ أن الهدف النهائي يتمثل في العمل الأدبي ككل وليس في اللغة التي كتب بها والأديب الذي يضع نصب عينيه التأنق انلغوي واللفظ الفخيم دون أن تكون له وظيفة عضوية في العمل الأدبي ، هو آديب لا يدرك الوظيفة الحقيقية للغة ، ويشعرنا بأن اللغة هي السبب في الاحساس بدلا من أن يكون الاحساس هو السبب في اللغة ولذلك يبدو عمله الفني مفتعلا ومصطنعا لأنه يبدأ بالتعبير اللغوي بحشا عن احساس يتلبسه ، مما يجعل كل أعماله نسخة لغوية مكررة من بعضها بعضا و ذلك أن التنويع في ابداع الأعمال الأدبية لا يتأتي بعضها بعضا و ذلك أن التنويع في ابداع الأعمال الأدبية لا يتأتي والأدبي الذي يمنح العمل الأدبي شخصيته المتفردة والأدبي الذي يمنح العمل الأدبي شخصيته المتفردة و

وهنا يجدر بنا وقفة مع الأدباء المصريين والعرب الذين للا يزالون يخلطون بين الرمز والتورية ، فيقولون انهم في ظل

النظم السمولية والديكتاتورية يلجاون الى الرمز لتوسيل ما يريدونه من أفكار ومشاعر الى الجمهور دون الوقوع ضحايا لبطش الحاكم وعسفه • لكن مع انتشار الديمقراطية فانهم يتخلون عن استخدام الرمز ويهرعون للأسلوب المباشر الصريح وهم بذلك لا يختلفون عن مؤلف كتاب «كليلة ودمنة» الذي كتبه على شكل حوار بين مختلف الطيور والحيوانات لكنه زاخر بالاسقاطات والتلميحات السياسية • ولذلك لا يستطيع الحاكم اتهامه بتحدى السلطة واثارة المتاعب لها ، الأنه اذا فعل هذا فانه بذلك يثبت على نفسه ما جاء بالفعل في الكتاب في حين أنه له ظاهريا ليس سدى ثرثرة فارغة على الساخة الطيور والحيوانات الساخيور والحيوانات ا

وهذا المنهج لا يمت الى الرمز بصلة ، وانما هو منهج التورية والتلميح والاسقاط تفاديا لبطش الحاكم ، أما الرمز فهو أنفحج أدوات التعبير سواء فى ظل النظم الشمولية أو الليبرالية ، وذلك لقدرته على اثراء التعبير الفنى بدلالات وايحاءات وأبعاد وأعماق لا يمكن أن تتوافر للتعبير التقريرى المباشر ، ولذلك يذهب مفهوم البلاغة الحديثة الى أن اللغة ذاتها رمز وليس الرمز مجرد أداة من أدوات اللغة ، وهو المفهوم الذي يمكن اللغة ، وهو المفهوم الذي يمكن اللغة ، وهو المفهوم الذي يمكن اللغة من التعبير الفنى عن شتى الأحاسيس الانسانية

دون الوقوع فى خطأ التكرار والرتابة ، ذلك أن حدود التعبير المسطح المباشر تجعله مجرد أداة عابرة لنقل المعنى ، وبمجرد نقله فان قيمته ووظيفته تنتهيان ، أما التعبير الرمزى المركب فلا يمكن أن ينفصل عن المعنى لتعدد ايحاءاته ودلالاته وأبعاده التى توسع وتعمق من آفاق المعنى التى لم يصل اليها معنى من قبل ، ومن هنا كانت الجدة التى تتميز بها الأعمال الأدبية برغم استخدامها لنفس الأدوات اللغوية المتاحة للجميع من قبل ، بحيث تصبح هذه الأعمال الجديدة توسيعا لرقعة التقاليد الأدبية التى واكبت هذا الفن الأدبى منذ بداياته الأولى ،

أما عن الكيان المستقل للعمل الفنى فى مفهوم البلاغة المحديثة فيقول رشاد رشدى:

« ان العمل الفنى عالم له كيانه المستقل ، اذ أنه المعادل الموضوعى لاحساس معين لايمكن الحصول عليه فى غير العمل الفنى نفسه ، حتى الخبرات التى كانت السبب فى خلق العمل الفنى تختلف فى داخل العمل الفنى عنها فى خارجه ، فزهرة البنفسج التى يصورها الشاعر فى شعره تزودنا بمشاعر تختلف عما تزودنا به زهرة البنفسج التى نراها فى حديقة ما ، لأن البنفسج الذى يصفه الشاعر ليس الا رمزا من رموز عدة يستخدمها الشاعر ليعبر لنا عن احساس معين ، وهذا الاحساس

ليس صفة من صفات البنفسج كما أنه ليس صفة من صفات أى رمز من الرموز الأخرى التى يستعملها الشاعر ، بل أن البنفسيج والورد والياسمين وأى شيء آخر لايمكن أن تكون له صفة شاعرية معينة ما لم يستعمله الشاعر كمعادل موضوعي للاحساس الذي يريد نقله للقارىء ، ومن ثم يتضح لنا أن بلاغة الأدب في موضوعيته ، اذ أن أى موضوع وأية أداة تصلح مادة للأدب ما دام الكاتب يستخدمها كمعادل لاحساس معين يرغب في التعبير عنه » •

وهذا يؤكد لنا أن الفن ليس تقليدا أو تكرارا أو محاكاة المحياة • فهو يزودنا بأحاسيس وخبرات لايمكن أن نحصل عليها من الحياة • وكل العناصر والأشياء التي يستقيها الفنان من الحياة تتحول الى رموز وايحاءات ودلالات مستقلة تماما عن مصادرها بمجرد توظيفها عضويا في جسم العسل الفني • ولذلك فليست هناك عناصر أو أشياء تصلح مضمونا للعسل الفني وأخرى لا تصلح ، لأن العبرة بكيفية توظيفها كمعادل موضوعي للاحساس الذي يريد نقله للقارىء • أي أن آي شيء أو عنصر مستمد من الحياة يصلح مادة للاديب اذا ما نجي في توظيفه • ولذلك ليس القسر أو الفجر أو الزهور أو جداول المياه المتدفقة أو الطيور المغردة أو المقابر الموحشة

أو البيوت المهجورة أو غيرها بمثابة الألفاظ الشاعرية التي يلجأ اليها الشاعر كما يظن الرومانسيون ، وانما الأقدام الغائصة في طين الأزقة ، والذباب المرابط عند عيون الصبية ، والكروش المتخمة ، والعيون الجاحظة وغيرها ، يمكن أن تكون صورا شاعرية اذا ما استخدمها الشاعر كمعادلات موضوعية للاحساسات التي يريد نقلها للقارىء ، ولذلك تتمثل بلاغة الأدب في موضوعيته التي تستقل به عن الحياة بحيث لا يصبح مجرد محاكاة لها ب

واذا كانت هذه الموضوعية البلاغية تحتم فصل الأدب عن الحياة حتى يقوم بوظيفته خير قيام من أجلها أيضا ، فانها تحتم أيضا فصل العمل الأدبى عن شخصية الفنان • يقول رشاد رشدى :

« ان العمل الفنى لايمكن أن يكون تعبيرا عن شخصية الفنان • صحيح أننى أنظر بعينى الكاتب ، كما يقول الكاتب المعاصر فورستر ، ولكنى لا أنظر اليه بل الى ما يشير • • وكلما تتبعت أشارته كلما تضاءلت رؤيتى له • ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذى كتبها ؟ ان جميع الأعمال الأدبية الكبرى تسير بنا في هذا الاتجاه • فنحن عندما نقرأها تستغرق الكبرى تسير بنا في هذا الاتجاه • فنحن عندما نقرأها تستغرق

ا تباهنا فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التي تتضاءل الى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها » •

وبذلك منحت البلاغة الحديثة آفاقا جديدة غير محدودة للأدب ، ذلك أنه اذا اقتصرت الأعمال الأدبية على كونها مجرد تعبير عن شخصية مؤلفها ، فانها تتحول الى مجرد نسخ مكررة لشخصيته التى لا تهمنا فى كثير أو قليل ، فنحن اذا كتا نهتم بالجانب المبدع فيها فاننا لا نهتم على الاطلاق بالجانب الذاتى فيها ، ولذلك وقفت مدرسة النقد الحديث بالمرصاد لكل الخلط الذى وقع بين العمل الفنى وبين شخصية مبدعه فى القرن الماضى الذى خلف لنا مدارس عديدة للنقد ، وصفها تنسس، اليوت فى عام ١٩١٩ بالفوضى ، على أن هذه المدارس برغم تعددها والتضارب الظاهر بين أهدافها ووسائلها انما بغشت منها واصطبغت بها معظم الأعمال الأدبية والفنية فى القرن التاسع عشر ،

ففى أوائــل القرن المــاضى ــ أى فى عنفوان الحــركة الرومانسية ــ وهى الحركة التى تميزت بتمجيدها للفرد وايمانها بقدراته ايمانا مطلقا ، ظهرت الفكرة التى تنادى بأن الأدب تعبير

عن الفرد + ومادام الأمر كذلك فمهمة النقد أن يبين لنا مدى صدق هـذا التعبير ، أى أن يحلل العمـل الأدبى للابانة عن شخصية كاتبه وعن صـدق احساساته وعواطفه ومشاعره • ولقد عرف شعراء ذلك العصر الأدب بأنه « التدفق التلقـائى للمشاعر » ، وكان أهم مقيـاس يقيسون به العمل الأدبى هو « الاخلاص » أى اخلاص الكاتب للعاطفة التى يعبر عنها فى كتابتـه + وبما أن الأدب فى نظرهم تعبير عن الكاتب ، فالنقد كذلك تعبير عن اللاحكارى أو ابداعى لا يختلف عن الأدب فى شىء • ومن هنا نشـأت مدرستان من مدارس النقد مازال لهما عطرهما فى مصر والعالم العربى بصفة مدارس النقد مازال لهما عطرهما فى مصر والعالم العربى بصفة خاصة برغم حمى البنيوية التى تجتاحـه ، والتى تدعى أنهـا أوشكت على القضاء عليهما بصرامتها البنيوية والشـكلية • والمدرستان هما المدرسة السيكولوجية والمدرسة الانطباعية •

واصحاب المدرسة السيكولوجية يعتبرون العمل الأدبى تعبيرا مباشرا عن شخصية الكاتب ولذلك فهم يتخفون من العمل الأدبى وسيلة للكشف عن هذه الشخصية وايضاح معالمها المختلفة وزواياها الدفينة ، وهم لذلك يهتمون بمعرفة حياة الكاتب معرفة دقيقة شاملة لأن هذه المعرفة تساعدهم في بحثهم ، ولعل ذلك أحد الأسباب التي دعت الى كثرة ظهور

تراجم حياة الكتاب والشعراء فى القرن الماضى ولفترة طويلة خلال هذا القرن ، اذ من الواضح أن هذه التراجم تساعد النقاد من أصحاب المدرسة السيكولوجية على تفسير النص الأدبى فى ضوء حياة كاتبه ، وهذا هو الهدف الذين يسعون اليه .

وفى كتاب « مذاهب النقد الأدبى » الذى ألف رشاد رشدى مع لفيف من أساتذة الجامعات عام ١٩٥٩ ، يهاجم هذه المدرسة على أساس أن منهجها لا يفيد التحليل النقدى فى شىء يقول:

« ولقد يبدو هذا المنهج ـ وهو منهج استقراء نفسية الكاتب فى كتاباته وتفسيره هذه الكتابات فى ضوء حياته ـ منهجا علميا سليما ، ومما لاشك فيه أنه منهج علمى ولكنه قد أسيىء استعماله • فالابانة عن نفسية الكاتب عن طريق العمل الأدبى ، وتفسير هذا العمل والحكم عليه فى ضوء هذه النفسية لا يقدم ولا يؤخر فى ادراكنا للعمل الأدبى بل انه يشغلنا عن العمل الأدبى فى ذاته بأشياء أخرى قد تست اليه بصلة قريبة أو بعيدة ولكنها ليست العمل الأدبى نفسه وأصحاب المدرسة السيكولوجية قد يفيدون علم النفس باستكشافاتهم النفسية • ولكن من المحقق أنهم لا يفيدون النقد والأدب فى شىء • وقد تتعلم من هؤلاء النقاد أن

جى دى موباسان مثلا كان مصابا بمرض خبيث عقد نفسيته بالنسبة للمرأة ولذلك فهو يتحامل عليها أحيانا فى قصصه • وكل هذا مفيد وجميل للباحث فى علم النفس ولكن من المشكوك فيه جدا أنه يساعد القارىء على تفهم قصة من قصص موباسان وادراكها كعمل فنى ، أى كوحدة جمالية » •

ويستشهد رشاد رشدى بكتاب ظهر فى انجلترا فى أواخر الثلاثينيات ونال شهرة كبيرة عن الروائى الانجليزى ده ملورانس تحت عنوان « ابن امرأة » • كتبه الناقد ميدلتون مرى ليحلل فيه روايات لورانس فى ضوء نظريات علم النفس الحديثة وبخلص من تحليله الى أن لورانس كان مصابا بعقدة أوديب وأن أكثر أعماله انما هى تعبير عن هذه العقدة النفسية ، ولذلك فهى ليست جديرة بالقراءة • وقد يكون مرى صادقا فى نحليله ، ولاشك أن كتابه بحث ممتع فى علم النفس ولكن نحليله ، ولاستمتاع به وادراكه كنص أدبى له كيانه المستقل لا كظاهرة من ظواهر الطبيعة البشرية • بل ان هذا النوع من النقد السيكولوجى ينحرف بالتقنين النقدى الموضوعى من النقد السيكولوجى ينحرف بالتقنين النقدى الموضوعى للبلاغة الأدبية بعيدا عن مفهومها الصحيح الذي يجب ترسيخه •

أما المدرسة الانطباعية فنشأت من نفس المفهوم الذي

۲٥ (م ه ـ رشاد رشدی) يؤكد أن الأدب تعبير مباشر عن الفرد ، ومادام الأمر كذلك فالذى يهم الناقد هو أن يفسر العمل الأدبى كتعبير عن الاحساسات والمشاعر التى تجيش بها نفس الكاتب وعن أثرها في الناقد نفسه ، وعلى قدر هذا الأثر أو الانطباع يكون حكم الناقد ، وهو حكم لا ينكر أصحاب هذه المدرسة أنه ذاتى بحت لأنهم يرون أن البلاغة الأدبية ليست سوى تعبير مباشر عن الذات ، ولذلك فهم يعتقدون أن التعبير عن الذات لايمكن أن يخضع لقواعد أو قوانين معينة بل لا يمكن تفسيره أن يخضع لقواعد أو قوانين معينة بل لا يمكن تفسيره عن ذات الأدب في حين أن النقد تعبير عن ذات الناقد ، فالأدب تعبير أن أناتول فرانس أحد أئمة هذه المدرسة يقول : أن النقد عن أن النقد يجب أن أناقل وايلد الذي ينتمى الى نفس المدرسة : أن النقد يجب أن يخلق من العمل الأدبى شيئا جديدا ،

ومادام الناقد يعبر عن انطباعاته وآرائه الشخصية ازاء العمل الأدبى ، فالنقد فى نظر أصحاب المدرسة الانطباعية عمل ابتكارى وابداعى كالخلق الأدبى تماما ، ومن حق الناقد أن يصول ويجول كيفما يشاء وأن يطلق لخياله العنان ، وأن يبتعد مسافات شاسعة عن الأدب نفسه ، وأن يصبغ أحكامه

باللون الذي يميل اليه شخصيا ، وأن يعبر عن اتجاهاته العامة في الحياة و ولذلك فنحن اذ نقرأ الأصحاب المدرسة الانطباعية في النقد انما نقرأ عنهم لا عن العمل الأدبى ، فقد نعلم الشيء الشيء الكثير عما يحبون ويكرهون وعن أمزجتهم الشخصية وانطباعاتهم بالنسبة للعمل الأدبى ، وكل هذه الأشياء قد تكشف عن الناقد كانسان لكنها لا تكشف عنه كناقد ، وقد توضح انطباعاته مالنسبة للعمل الأدبى لكنها لا تساعدنا في قليل أو كثير على استيعاب العمل الأدبى والاستمتاع به الأنها تعطل ادراكنا له وتشنعلنا عنه بأمور لا تمت الى جوهره بصلة .

ولقد ظلت فكرة أن البلاغة الأدبية ليست سوى التعبير عن شيء أو آخر سائدة طوال القرن الماضى ، بل وأخذت أشكالا مختلفة حددت بدورها مدارس النقد الأدبى ومناهجه ، ففي أواسط القرن تقريبا نشأت فكرة أن الأدب تعبير عن البيئة أو المجتمع وأدت الى قيام مدارس النقد الاجتماعية والتاريخية والمادية الجدلية وغير ذلك من المدارس التى تفسر العمل الأدبى فى ضوء الظروف الطبيعية أو الاجتماعية أو الاجتماعية التاريخية أو الاقتصادية التى نشأ فيها لأنه فى نظرهم ليس الا تناجا لهذه الظروف ، ومما لاشك فيه أن العمل الفنى قد يفصح عن بعض هذه الظروف أو ربما كلها لكنه ليس تناجا

لها ولذلك فان الناقد الذي يكرس اهتمامه ليستخرج من العمل الأدبي صورة للعصر الذي نشأ فيه قد يضيف شيئا الى معلوماتنا التاريخية أو السياسية أو الاقتصادية لكنه لا يزيد من ادراكنا للعمل الأدبي بل يعطل فهمنا وتذوقنا له ويشغلنا عنه بأمور غير فنية أو جمالية ٠

وقد ترتب على ذلك أنه عند تجليل الأعمال الأدبية يشرع نقاد هذه المدارس في اقحام أمور دخيلة على التحليل النقدى كأن يتساءلوا مثلا عن المشكلة الاجتماعية التى يعالجها العمل الأدبى أو عن الدور القيادى الذى كان يقوم به الكاتب أو عن صدق تصوير العمل الأدبى لأحداث التاريخ أو لكفاح الطبقات الشعبية وغير ذلك من المسائل الدخيلة على العمل الأدبى الذى لايمكن أن يكون بطبيعته بحثا في علم الاجتماع أو دراسة في التاريخ أو تحليلا لنفسية الأدبب أو دعاية لطبقة ضد طبقات أخرى و فهذه الأمور قد تشكل بعض عناصر العمل الأدبى على مستوى المضمون ، لكنها عندما تنصهر في بوتقة الشكل الفنى فانها تصبح ذات وظيفة درامية وفنية وجمالية تنبع من العمل الأدبى وتصب فيه بعيدا كل البعد عن المصادر أو المنابع التي وردت منها و فاذا كان العمل الأدبى في بداية شئاته جنينا في رحم الحياة ، فانه بمجرد ميلاده يخرج الى شئاته جنينا في رحم الحياة ، فانه بمجرد ميلاده يخرج الى

الحياة كيانا مستقلا يملك كل مقومات الاستمرار • هذا اذا كان عملا ناضجا مكتملا ، أما اذا كان عملا مشوها غير مكتمل فانه يظل متعلقا بأذيال الحياة أو تأنها في دروبها • ولعل هذا الحيار من أهم المعايير التي تقيس بها مدرسة النقد الحديث الأعمال الأدبية عندما تقوم بتحليلها وتقييمها •

وفي عام ١٩٠٨ جاء الناقد الايطالي وعالم الجمال مند توكرو تشي ليؤكد على أنه اذا كان كل فن تعييرا فليس كل تعبير فنا • وبذلك ليست مهمــة الناقد أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني بل عليه أن يرى العمل الفني في ذاته ولذاته الأنه لا يعبر الا عن هـذه الذات ، وعليـة أيضا ألا يقيسه بمقاييس خارجة عنه سمواء أكانت هذه المقاييس اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو تاريخية أو لغوية الأنه يجب استبعاد كل ما لا ينبع من العمل الفني . وبذلك تنحصر مهمة الناقد في الاجابة على ثلاثة أسئلة فنية ، درامية . جمالية وهي : ما الهدف الفني الذي سعى اليه الأديب من ابداعه لعمله ؟ ما الشكل الفني الذي حنن به هذا الهدف ؟ هل نجح أو فشل في مهمته ولماذا ؟ ويسكن للناقد المدقق أيضا أنه يحدد نسبة النجاح أو الفشل من خلال تعليله للتفاعلات الجارية أو المعوقة لتطور العمل الفني ٠

ولذلك كانت مدرسة النقد الحديث ثورة على المدرسة الرومانسية والسيكولوجية والواقعية والتاريخية والمادية الجدلية وغيرها من المدارس التي انحرفت بالفن بعيدا عن وظيفته الجمالية والدرامية في الحياة • وكان مصطلح « الكلاسيكية » هو المصطلح الوحيد الذي ارتبط بمدرسة النقد الحديث ، وعرفت بالكلاسيكية المجديدة • وكان رشاد رشدي حريصا ، سواء في كتابه « مذاهب النقد الأدبى » أو « نظرية الدراما من أرسطو الى الآن » ، على تحديد الفوارق بين هذه الكلاسيكية الجديدة وبين الكلاسيكيات السابقة عليها حتى يؤكد على أنها لم تكن مجرد نسخة مكررة منها ، ويبلور انجازاتها النقدية واضافاتها الجمالية في الوقت نفسه .

الفصسل الثساني

الكلاسيكية ومدرسية النقد الحديث

اعتبر كتاب ارسطو ((فن الشعر)) او تغنين نقدى للكلاسيكية التى كانت اول مدرسة ادبية ونقدية عرفها الانسان ويجدر بنا في هذا الفصل أن نتعرض لتاريخ هذه المدرسة وتطوراتها عبر تاريخ الأدب العالى حتى يمكننا بعد ذلك أن نضع أيدينا على الانجازات والإضافات التى جاءت بها الكلاسيكية الجديدة منذ اوائل هذا القرن ، والتى شكلت العمود الفقرى في كل كتابات رشاد

رشدى وتحليلاته النقدية . فقد اتخذ منها منهجا نقديا متسقا سهواء في محاضراته بالجامعة أو في مقالاته الصحفية أو في أحاديثه الاذاعية أو كتبسه الأكاديمية أو تطبيقاته النقدية على الأعمال الأدبيسة المنشورة أو السرحية العروضة على الجمهود .

وأستميح القارىء عذرا في الاعتماد على كتابى « المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية » في بلورة سريعة لهذه الخلفية التاريخية ، فقد قصد بالكاتب الكلاسيكى ذلك الكاتب الارستقراطى الذي يكتب من أجل الصفوة المثقفة والموسرة ، أما الكاتب الشعبى فكان كاتبا مجهولا يقرض الشعر الذي تردده الطبقات الكادحة شفاهة وبه من الألفاظ الخارجة والسخرية الفجة ما يربأ الكاتب الكلاسيكية » ظل عاما وغامضا لمدة قرون عديدة تالية ، بحيث قصد به الكاتب أو العمل الأدبى الذي يستحق الدراسة العلمية الجادة في الكليات والأكاديسيات ولا تتأثر قيمته الفنية بمرور الزمن ، وقد شاع هذا المضمون في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة الأوربية بحيث اتنقل المصطلح الى كل لغات أوروبا دون استثناء ،

وقد أكد دارسو الانسانيات في عصر النهضة أن الأعمال الأدبية والفنية التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكية هي الأعمال

اليونانية واللاتينية القديمة فقط ، الأنها الوحيدة التي ترتفع الى مستوى التراث الانساني بحكم الارستقراطية الفكرية الراقية التي نبعث منها + لكن هذا المفهوم الطبقي للتراث الأدبي لم يصمد لاختبار الزمن ، لأن التراث الشعبي استطاع أن ينتج من الروائع الأدبية الخالدة ما جعله يدخل المدرسة الكلاسيكية من أوسع أبوابها + وتطور بذلك مفهوم الكلاسيكية بعيث أصبح ينطبق على كل أدب يبلور المثل الانسانية الخالدة المتمثلة في الحق والخير والجمال ، وهي المثل التي لا تتغير باختلاف المكان أو الزمان أو الطبقة الاجتماعية ولذلك انفصل المفهوم الأصلى للكلاسيكية عن الكلاسيكية العالمية السائدة الآن.

وقد حاول كل نقاد الكلاسيكية التقليدية تأكيد الفكرة التى تقول ان الكاتب الكلاسيكي هو من يسير على نهج من سبقوه وأرسوا التقاليد الأدبية بحيث يتركز انجازه في المحاكاة والاضافة وليس في الهدم أو التغيير • لكنهم بهذا يناقضون أنفسهم لأنهم ينادون بآن المصدر الرئيسي للكلاسيكية الأدبية هو الأدب الاغريقي القديم ، في حين نجد أن أدباء الاغريق لم يقلدوا أحدا لسبب بسيط هو أن أحدا لم يسبقهم في هذا المضسار • ولذلك جاء أدبهم خالدا قويا لأنه تجنب التقليد الأعمى للنماذج التي سبقهم •

أما الكتاب اللاتين فجاء أدبهم أقل فى المرتبة لأنهم وقعوا فى محاذير التقليد الأعمى للأدب الاغريقى فى أعمال كثيرة موفى هذا يقول الناقد المعاصر توس اليوت ان الكلاسيكية الحديثة تعنى ارساء التقاليد الأدبية التى تساعد الموهبة الأدبية الفردية على الانطلاق بأسلوب منظم ومنهجى ، بحيث يرتكن الأدبب على خلفية عريضة وقاعدة راسخة من التقاليد ، فيأتي عمله الجديد بمثابة توسيع لرقعة هذه الخلفية من التقاليد ، فمهمة كل أديب ناضج هى الاضافة الى هذه الرقعة وليس مجرد أخراج صدور مكررة ونسخ باهتة للأعمال الأدبية التى سبقته واذا كان الأدب فى حاجة الى هذه التقاليد الأدبية لشق مجراه الطبيعى ، فانه لا يحتمل فى الوقت نفسه أية مصاولة للتقليد أو التكرار ، فشتان بين التقاليد والتقليد .

ولذنك فالكلاسيكية الحديثة تقع على طرف نقيض من الكلاسيكية القديمة التى دفعت الكتاب والشعراء اللاتين الى تقليد الاغريق بحيث نجد فيرجيل مقلدا لهوميروس وثيوكريتاس، وهوراس مقلدا لأرسطو ولشعراء الاغريق الغنائيين، وششيرون مقلدا لخطباء الاغريق وفلاسفتهم، وتاكيتوس وأوفيدوس مقلدين لمدرسة الاسكندرية وهكذا ٠

وتعد مدرسة الاسكندرية القديمة أصدق مثال على

الكلاسيكية التقليدية التى تنحصر فى تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء خاصة الاغريق دون محاولة الابتكار الجديد ، ولذلك فهى مدرسة للدراسة اللغوية والتحليل الأسلوبي والجهود المتأنى لاستخراج القواعد الكامنة وراء الأعمال الكلاسيكية وليست مدرسة فنية أو أدبية تسعى الى خوض مجالات جديدة واستكشاف فى أشكال مستحدثة ، وهم فى هذا يقتربون من الأدب اللاتيني الذي حرص أن يكون مجرد صحدى للأدب الاغريقي ، ولذلك فان آثار مدرسة الاسكندرية البطلمية لم تكن بعيدة وعميقة لأنها التزمت بالمفهوم الضيق للكلاسيكية القديمة ولم تحاول التفريق بين التقليد والتقاليد ،

لكن هذا المفهوم التقليدى اندثر نتيجة للمحاولات التى قام بها بوكاتشيو فى ايطاليا فى عصر النهضة الأوربية عندما أخضع القواعد اللاتينية للهجات الدارجة بحيث ألغى تلك الهوة الفاصلة بين اللاتينية الارستقراطية واللاتينية العامية الشعبية وبعده جاء بترارك وبيمبو ليشكلا معه الكوكبة الجديدة للأدباء القوميين والكلاسيكيين ، وبذلك حلوا فى وجدان الشعب محل الأدباء اللاتين من أمثال فيرجيل وششيرون ، واللغة الايطالية الكلاسيكية المعاصرة تعود فى أصولها ومنابعها الى كل من بترارك وبوكاتشيو ، ومع ذلك فان الطبقات الارستقراطية فى بترارك وبوكاتشيو ، ومع ذلك فان الطبقات الارستقراطية

ذلك العصر لم ترحب بمحاولات بوكاتشيو وبترارك كشيرا لاصرارها على التمسك بالأدب الاغريقي واللاتيني القاديم وكان أثرها واضحا على كل من أرسطو في قصص الفروسية ، وتريسينو في ملاحمه الشعرية ، وكاستيلفترو في كتابه « فن الشعر » والذي سار فيه على نهج أرسطو و لكن معظم هذه المحاولات التقليدية لم تصمد لاختبار الزمن ، في حين صمدت محاولات بوكاتشيو وبترارك وبيمبو لأنهم لم ينصتوا الا لنداء الفنان المبدع داخلهم وأصبحوا من أعظم الكتاب الكلاسيكيين في حين تراجع الى الظل كل من حاول محاكاة الكلاسيكيين القدامي و

وفى القرنالسابع عشر تبنت الارستقراطية الفرنسية نفس الاتجاه الذى كان سائدا قبل ذلك فى ايطاليا بفارق وحيد هو أن الفرنسيين قلدوا الأدباء اللاتين فى حين سار الايطاليون على النهج الاغريقى • فقد كان راسين يطمح فى أن يصبح نسخة جديدة من الكاتب المسرحى اللاتينى سينيكا وليس نسخة من سوفوكليس الاغريقى • وقد أحال الشاعر الفرنسى بوالو أعماله الى مجرد تطبيقات لما ورد فى كتاب « فن الشعر » للشاعر اللاتينى هوراس •

لكن كورني في المسرح التراجيدي وموليير في المسرح

الكوميدى تمكنا من تحطيم هذا القيد الذى فرضته الكلاسيكية التقليدية على الفن والأدب فى عصرهما وقد ووجه موليير فى بدء حياته بفشل ذريع لأنه لم يكتف برفض محاكاة النماذج اللاتينية الكوميدية لبلوتوس وتيرناس ، بل اتجه الى نقد المجتمع المعاصر بكل طبقاته وفئاته ونماذجه ، هو التوجه الذى لم يعتده المجتمع وخاصة الطبقات الارستقراطية التى اعتادت تلقى المدح والثناء ومختلف أساليب النفاق ولمن موليير ككل فنان أصيل استطاع أن يرسى قواعد فنه ويفرضها على ذوق الناس بحيث تحول هو نفسه الى كاتب كلاسيكى من الطراز الأول ، وغرم الكتاب من جميع أنحاء العالم بمحاكاة مسرحباته وغرم الكتاب من جميع أنحاء العالم بمحاكاة مسرحباته الكوميدية التى مازالت تلقى ترحيبا وتجاوبا من كل الناس برغم مرور ما يقرب من أربعة قرون على تأليفها و

أما شكسير فكان ظاهرة محيرة للنقاد الانجليز ، والتقليديين منهم على وجه الخصوص ، فقد ظنوا أنه عبقرى بربرى جمع بين الهمجية والرومانسية التي لا تعترف بأية معايير كلاسيكية راسخة ، فقد حظم كل القواعد الكلاسيكية في المسرح وخاصة تلك التي وردت في كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، والتي تحتم عدم المزج بين الشعر والنشر ، كما تفرض عدم المزج بين الشعر والنشر ، كما تفرض عدم المزج بين التراجيديا ، وتجعل عدم المزج بين الكوميديا والمأساة في التراجيديا ، وتجعل

أحداث المسرحية تدور في مكان واحد وفي يوم واحد بحيث لا تزيد عن أربع وعشرين ساعة ، وأيضا يجب أن تكون العقدة واحدة خالية من التفريعات الثانوية: أي التطبيق الحرفي لوحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالوحدات الثلاث ، وإذا كان كل من فرانسيس بيكون وبن جو نسون قد هاجما شكسبير على هــذا الأساس فلا يعنى هذا أن شكسبير لم يكن كلاسيكيا بلغة عصره بدليل أنه أخذ معظم مضامينه عن ألأدب الاغريقي واللاتيني ثم الايطالي خاصة بترارك • وكان الدور الخطير الذي لعبه شــكسبير في تطوير مفهوم الكلاسيكية في عصره أنه وجه الأذهان الى الأدب الايطالي في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة ، بحيث خفت حدة الاهتمام بتبنى المضامين الاغريقية واللاتينية • وقد كان هذا واضحا في الأدب الاسباني المعاصر لشكسبير ، فقد سمى هذا العصر العظيم بالعصر الكلاسيكي الذي وجه الاهتمام الى الآداب المعاصرة في ايطاليا ، ثم تحول الى الوطنية والبحث عن الشخصية القومية بعيدا عن المحاكاة الساذجة للنماذج القدىمة .

وتحول مفهوم الأدب الكلاسيكي الى ذلك الأدب الذي يبلور كل ما هو عظيم وبناء في الشخصية القومية بحيث يخلد

على مر الزمن خلود الشخصية القومية نفسها • وقد برز هــذا الشكل واضحا فى مسرحيات لوب دى فيجا وروايات سيرفاتس وخاصة دون كيشوت • وقد اعتبر النقاد هــذا التطور ايذانا ببث الروح الرومانسية وبذر بذورها فى الأدب العالمي •

ويعد القرن الثامن عشر قرن الكلاسكية المتحذلقة في أوروبا بأكملها لقيام طبقة جديدة من المثقفين ركزت كل همها فى متماكاة القدماء وعلى رأسهم أرسطو . وتحولت الكلاسيكية الى مذهب التحذلق والتصنع وعبادة القديم بحيث لم ينتج عن هذا القرن رائعة من الروائع التي هزت الوجدان الانساني. ففي فرنسا أطلق الدارسون على القرن الثامن عشر قرن التنوير والنهضة الكلاسيكية ، الأنه القرن الذي الهمك فيه معظم الباحثين فى تأليف دائرة المعارف الشهيرة بحيث تراجع الاهتمام بالتجديد في الفن الذي تحول الى مجرد قوالب كلاسيكيسة معروفة تصب فيها جميع المضامين دون استثناء . وقد ساد الاتجاه نفسه فى انجلترا متمثلا فى أشعار ومسرحيات جون درايدن وألكسندر بوب ، وأيضا في كل من ايطاليا وألمانيا وان كان أقل نضجاً • وكان النموذج المفضل لكل الدارسين هو كتاب « فن الشمر » للشاعر اللاتيني هوراس • فقد كتب جرافينا الايطالي كتاب « مملكة الشعر » على غراره تماما ، ونفس الأمر قام به بوب الانجليزي في مقالته « في النقد » ، ولوزان الفرنسي

فى كتابه «عن الشعر » ، وجوتشيد الألماني فى كتابه « الشعر والنقد » •

وقد شذ كل من جيته وشيللر عن هذه القاعدة ونظرا الى الكلاسيكية على أنها مجرد تقاليد قد تتبع فى حالة فائدتها ، وقد تهمل فى حالة وقوفها عقبة فى وجه التطور والانطلاق ولذلك كانا رائدين فى التمهيد لعصر الرومانسية بامتداد القرن التاسع عشر ، وهو الاتجاه الذى تبلور فى أعمال الشمراء الألمان والانجليز والفرنسيين والايطاليين والروس .

والى رومانسية القرن التاسع عشر يرجع الفضل فى توسيع الأفق وتحطيم القوالب الجامدة التى فرضتها الكلاسيكسة التقليدية وخاصة المتزمتة التى سادت القرن الثامن عشر ، لكنها تطرفت الى النقيض الآخر بحيث استحال الأدب فى بعض الأحيان الى مجرد شطحات مسجلة على الورق لا تحمل فى طياتها أى شكل فنى متعارف عليه ، وانعكس ذلك على النقد بحيث نجد الأديب الفرنسي أناتول فرانس يصفى النقد بأنه مجرد وهامرة شخصية ممتعة بين الروائع الأدبية ، أى أنه لا يخضع لأى منهج علمى أو معيار موضوعى ،

من هنا كان الدور الرائد الذي قامت به الكلاسيكية الجديدة التي بدت بوادرها في الظهور في أواخر القرن

التاسع عشر وبلغت قمتها في أعقاب الحرب العالمية الأولى على أيدى ت٠س٠ اليوت ، وازراباوند ، و ت٠ل٠ هيوم ، وجون كرو رانسم ، وكلاينث بروكس ، وألن تيت ، و أ.أ. ريتشاردز، وولتر بيتر وغيرهم من النقاد الذين قالوا بأن التقاليد الأدبية مفيدة عندما تكون في خدمة التشكيل الفنى للعمل الأدبى . فالتقاليد لبيست مجرد قوالب صماء تفرض قسرا على العمل الفني ، الأن العكس هو الذي يحدث ، فالعمل الفني الناضيج شكلا ومضمونا هو الذي يفرض نفسه على التقاليد ، بل يصبح جزءًا منها الأنه يوسع من رقعتها • وهذا الاتساع هو ما نسمية بالتطور الأدبي + فالتطور لا بعني أن الآداب الحدثة أفضل من الآداب السابقة عليها ، بل يعنى الاضافة الى التقاليد الأدبية بحيث تتحول الى نسيج حى متجدد ، والموهبة الفردية ليست مجرد شطحات كما يقول الرومانسيون لأنها ذات علاقة وثيمة وعضوية وجدلية مع التقاليد الأدبية • وكلما كانت الموهبة أصيلة ، كانت قادرة على الاضافة والتجديد وليست المحاكاة والتكرار ٠

ويقصد النقاد الكلاسيكيون الجدد بالموهبة الأصيلة ، الاستيعاب الشامل للتقاليد الأدبية السابقة بحيث تظل كامنة فى الخلفية الفكرية للأديب ، وتمده بضوء هاد ينير له معالم

۸۱ (م ۲ ـ وشاد رشدي) الطريق كلما أحس أنه فقد السيطرة على شطحاته العهوية وانطلاقاته التلقائية • فالكلاسيكية الحديثة المعاصرة تؤمن بأن الفن تنظيم للنزعات الفردية بحيث تتحول الى شكل جمالى متعارف عليه ويستمتع به أكبر قدر ممكن من الناس • وليس الفن مجرد تقليد قوالب قديمة أو مجرد تسجيل للشطخات الخيالية للأفراد ، بل هو التجربة النفسية التى تحرك داخل الانسان أنبل الدوافع وأسمى الاحساسات •

تلك هي الخلفية التاريخية للمدرسة الكلاسيكية منذ بداياتها المبكرة عند الاغريق حتى عصرنا هذا ، كما وردت في كتابنا « المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية » • وهي خلفية ضرورية لفهم منظور رشاد رشدى لهذه المدرسة التي تغير مفهومها عبر العصور • فيقول في فصل بعنوان « الكلاسيكية كمذهب أدبي » في كتاب « مذاهب النقد الأدبي » :

« الكلاسيكية _ كأى مذهب أدبى آخر _ ليست مجموعة من المبادىء والقواعد الثابتة التي يعتنقها أصحابها فى كل زمان ومكان بشكل ثابت لا يتغير ، فالشاعر الانجليزى حرايدن كان شاعرا كلاسيكيا ، و ت • س + اليوت اليوم هو الآخر شاعر كلاسيكي • • ولكن مفهوم الكلاسيكية عند اليوت

يختلف اختلافا كبيرا عن مفهومها عند درايدن وفلك لأن الكلاسبيكية اتجاه أدبى معين ، وهذا الاتجاه يتحدد معناه بالاتجاه الأدبى الذى سبقه و فكلاسيكية القرن الثامن عشر تنى كلاسيكية درايدن وغيره من شعراء عصره جاءت فى أعقاب عصر النهضة وهو عصر احياء وتمجيد الآداب الكلاسيكية القديمة : آداب الاغريق والرومان ولذلك كان من الطبيعى أن يتحدد مفهوم الكلاسيكية عند درايدن ، وبوب ، وراسين ، وغير هؤلاء من الشعراء والكتاب فى ذلك الوقت بأنها احترام التقاليد الأدبية التى قامت عليها الآداب الكلاسيكية القديمة بها تتضمنه من قواعد مثل وحدات أرسطو الثلاث أو ما تقرره من مبادىء مثل مبدأ ضبط النفس وعدم الاسترسال على من مبادىء مثل مبدأ ضبط النفس وعدم الاسترسال على السحبة فى عملية الخلق الأدبى » و

هكذا يبدو رشاد رشدى واعيا بالسياق التاريخى والفكرى والثقافى والحضارى المتجدد والمتطور دائما والذى لا يحتمل التكرار فى أى مظهر من مظاهره ولذلك فانه اذا حدث احياء لمدرسة نقدية قديمة تحمل نفس الاسم ، فانها لايمكن أن تعود بنفس صورتها القديمة وقد تتميز ببعض خصائصها الأولى لكن الغلبة لابد أن تكون للملامح الجديدة والعناصر التى نبعت من السياق التاريخى الجديد ولذلك كان من المستحيل على كلاسبكية القرن العشرين أن تكون صورة طبق الأصل من

كلاسيكية القرن الثامن عشر التي أدت بجمودها وتحجرها وتزمتها الى الانفجار الرومانسي الذي ساد القرن التاسع عشر وأطاح بكل القوالب الأدبية ليتطرف بدوره الى الحد الذي جعل فيه التعبير الأدبى مجرد شطحات ذاتية واحساسات شخصية للأديب ولذلك جاءت كلاسيكية القرن العشرين لتعيد الى التعبير الأدبى والمعيار النقدي توازنهما الموضوعي بعيدا عن القوالب الكلاسيكية الصماء التي تنهض على محاكاة الأعمال الاغريقية واللاتينية القديمة ، وعن الشطحات الذاتية التي فقدت كل شكل فني مميز لها .

وكان الناقد ت٠١٠ هيوم في عام ١٩١٤ قد عرف الرومانسية بأنها الايمان بأن قدرات الانسان مطلقة والكلاسيكية بأنها الايمان بأن قدرات الانسان محدودة والرومانسية تنظر الى الانسان على أنه خير بالطبع لكن الظروف هي التي تفسده و أما الكلاسيكية فتنظر الى الانسان على أنه محدود بطبيعته ولكن بالعمل والممارسة وبمعونة التقاليد محدود بطبيعته ولكن بالعمل والممارسة وبمعونة التقاليد المتوارثة يمكنه أن يصل الى درجة معينة من التقدم وكانت الشورة الصناعية والاكتشافات العلمية في القرن التاسع عشر قد أشاعت احساسا قويا بقدرة العلم على الارتقاء بالانسان الى ما لا نهاية ، وساعد هذا بدوره على تبنى المفهوم الرومانسي ما لا نهاية ، وساعد هذا بدوره على تبنى المفهوم الرومانسي

للأدب والذي قدم في الأشعار والمسرحيات والروايات أبطالا أفذاذا في مختلف مجالات الحياة ، لا تقف قدراتهم عند حدود معينة ، ولم تكن نظرية « السوبرمان » أو « الانسان الأعلى » سوى فكرة رومانسية بحتة وان تقمصت فلسفة التطور وعلومه على أساس حتمية التطور عبر الزمن من الانسان الأول الى الانسان الأعلى ،

لكن كانت هناك اكتشافات علمية مضادة لهذا المفهوم الرومانسي وفي مقدمتها اكتشافات علم النفس الذي أكد على أن قدرات الانسان محدودة بعوامل شتى لايمكن له السيطرة على الكثير منها ، بل انه غير قادر على السيطرة على نفسه ذاتها ، ففيها من الكهوف المظلمة والمؤثرات الغائرة في أعماق العقل ما يعجز على ادراك كنهه وجوهره ، فكيف ينطلق للسيطرة على مقدرات الكون وهو نفسه تحت رحمة القدر الكامن داخله ؟! ومع اتشار تيارات علم النفس ومدارس التحليل النفسي تراجعت المفاهيم الرومانسية الى الظل بعد أن نظرت اليها تراجعت المفاهيم الرومانسية الى الظل بعد أن نظرت اليها مغرد أحلام أو أوهام لا أساس لها من الصحة ، ولذلك كان من الطبيعي أن يرى القرن العشرون ميلاد الكلاسيكية الجديدة ، وفي هذا يقول هيوم في عام ١٩١٤؛

« ما أعنيه بالكلاسيكية هو أنه مهما كانت جمولات الخيال ، فهناك رابط دائما لأن الشاعر الكلاسيكي لا ينسى

أبدا أنه محدود وأن الانسان محدود وهو يذكر دائما أنه مربوط الى الأرض • ربما يستطيع أن يقفز ولكن عليه دائما أن يعود الى الأرض • لقد أصبحت وظيفة الشحر فى نظر الكثير من الناس أنه يقودنا الى عالم غير عالمنا • انه كما يقول الرومانسيون يضفى علينا الضوء الذى لم يكن قط على الأرض أو البحر • ولكن فى الكلاسيكية الضوء دائما هو ضوء النهار عادة ، والانسان دائما انسان ولايمكن أبدا أن يكون الها • ولكن عندما أقول اننا مقبلون على نهضة كلاسيكية فلا أغنى أنها ستكون رجعة الى بوب ودرايدن • فعلى الرغم من فلا أن النهضة المتوقعة نهضة كلاسيكية الا أنها ستختلف كثيرا عن كلاسيكية القرن الثامن عشر ، لأن الكلاسيكية الجديدة سبقتها حركة رومانسية عاشت فترة طويلة من الزمن » •

ويرى رشاد رشدى أن نبوءة هيوم قد تحققت برسوخ الحركة الكلاسيكية الجديدة التى تزعمها ت٠س٠ اليوت وازرا باوند منذ عام ١٩١٩ ، ومكن لها وعمل على شرح مفاهيمها عدد كبير من النقاد منهم اليوت نفسه وريتشاردز وليفيز ورانسوم وتيت وبروكس وغيرهم • ويؤكد رشاد رشدى على أن الكلاسيكية الجديدة تشترك مع كلاسيكية القرن الثامن عشر في اعتبار الأنسان محدود القدرات ، وفي احترام

التقاليد الأدبية ، وفى ضبط النفس فى عملية الخلق الفنى ولكن _ فيما عدا ذلك _ فالكلاسيكية الجديدة تختلف عن كلاسيكية القرن الشامن عشر الأن الكلاسيكية _ كما أكد رشاد رشدى مرارا _ اتجاه أدبى يتحدد مفهومه بالاتجاه الأدبى الذى سبقه ، وهو يصر على توضيح هذه الفكرة باسهاب وتأكيد كبيرين عندما يقول:

« فكلاسيكية العصر الحديث هي في الواقع تورة على الروماتيكية العلمية الى سادت الآداب الغربية طوال القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين ، ففي أوائل القرن التاسع عشر قامت الحركة الروماتيكية بمفهوماتها المعروفة في تمجيد الفرد والثورة على الأوضاع القائمة وانكار التقاليد واعتبار العمل الأدبى تعبيرا تلقائيا ، العبرة فيه بالصدق والاخلاص ، على أن الحركة الروماتيكية لم تكن وحدها مسئولة عن هذه المفهومات الجديدة للأدب ، فقد ساهم في تشكيل هذه المفهومات ، بل في نشرها ، الوعى العلمي الجديد الذي تولد عن الثورة الصناعية الأولى وما صاحب هذا الوعي من ايمان مطلق بقدرة العلم على الارتقاء والتطور بالانسان تطورا مطلقا لا حدود له ، ومع هذا الوعي العلمي الجديد وما تبعه من نشر ألوان المعرفة على نطاق شعبي واسع لم تر وروبا مثيلا له من قبل ، بدأت تطغي على العامة والخاصة

على السواء نظرة جديدة للمجهود البشرى تخضع الأدب لنفس الأسس والقوانين التى يخضع لها العلم بفروعه المختلفة. فمادام الأدب تعبيرا حكما يقول أصحاب المذهب الرومانتيكى فلابد له أن يكون تعبيرا عن شيء ما . ومن هنا نشأت فكرة أن العمل الأدبى لابد أن يعالج موضوعا معينا . ومادمنا قد أصبحنا ننظر الى الأدب على أنه مثل العلم ، لون من ألوان المعرفة ، فلابد للموضوع الذي يعالجه العمل الأدبى من أن يزودنا بالمعلومات ، فيصبح الخبر غاية فى ذاته تماما كما هو فى كتب التاريخ أو الجغرافيا . هدا مثل واحد من أمثلة تعاون الرومانتيكية والنظرة العلمية على تشكيل المفهومات التى سادت الأدب والنقد حتى أوائل القرن العشرين » .

ولا يحاول رشاد رشدى أن يثقل على القارىء بتعريف الكلاسيكية الجديدة تعريفا شاملا الأن ذلك يقتضى منه تعريف الأدب الحديث تعريفا شاملا ، وهو أمر بطبيعة الحال لا يتسع له مجال المقالات أو الكتب التي ينشرها رشاد رشدى لتنوير القارىء العادى الذي لم يضعف اهتمامه به أبدا ، ولذلك كان يقصر مجال الدراسات والتعريفات الشاملة على المحاضرات والأبحاث والرسائل الجامعية ، ويكتفى بعرض بعض مظاهر الكلاسيكية الجديدة في ثورتها على الرومانسية في كتاباته

الموجهة للقارىء العادى ليفتح له الآفاق العامة ، وله أن يتعمق بعد ذلك اذا شاء و كان لرشاد رشدى قدرة فائقة فى توصيل أصعب النظريات والمفاهيم الأكاديمية الى أبسط القراء ثقافة ، وكان يقول أحيانا فى تواضيع شديد: ان القارىء البسيط العادى هو الذى يحتاج الينا ، أما القارىء المثقف المتعمق المتمكن من اللغات الأجنبية فما أيسر أن يلجأ الى المراجع وأمهات الكتب فى أى مجال يريد التعمق فيه ،

بهذا المنهج السهل الممتنع يوضح رشاد رشدى أن من أهم مقومات المفهوم الرومانسى للأدب أن الأدب تعبير اما عن شخصية الكاتب أو عن المجتمع الذى يعيش فيه ولذلك تعنى الكلاسيكية الجديدة بدحض هذه الدعوى فنجد ت س اليوت في مقاله المعروف « التقاليد والنبوغ الفردى » يقول ان الأدب ليس تعبيرا عن الشخصية بل هو هروب منها و فكلما ازداد ابداع الكاتب ، ازدادت قدرته على أن يفصل عقله المبدع عن تجاربه الشخصية و ومن ناحية أخرى يؤكد اليوت في هذا المجال أن العمل الأدبى قد يعكس صورة المجتمع لكنه لا يعبر عنها : بمعنى أن المجتمع لا يتحكم في العمل الأدبى ، بل تتحكم فيه وتشكله الى حد كبير التقاليد الأدبية التي توارثها الكاتب ، فيهي اذ تزوده بالمهارة الفنية تمكنه من أن يحيل تجاربه فيهي اذ تزوده بالمهارة الفنية تمكنه من أن يحيل تجاربه

الشخصية الى عمل فنى • والكاتب لا يمكن أن يبدع من فراغ ، فهو يقف بأقدامه على خريطة الأدب ، وأعماله نفسها تشكل مساحة على هذه الخريطة • فهو مرتبط عن طريق هذه التقاليد التى تحدد معالم الخريطة ، ارتباطا وثيقا مع غيره من الكتاب الذين سبقوه • فلايمكن أن نقيم كاتبا ما دون أن نقارنه بمن سبقه لأن الأدب أو الفن وحدة عضوية يتأثر فيها الحاض بالماضى والماضى بالحاض ، تماما كما يتأثر يومنا بأمسنا بومنا ، ولقد كان لمقال اليوت هذا أثر بعيد فى الوعى الأدبى للعصر حتى أن الناقد المعروف ف و بود ليفيز كتب يقول ان فكرة التقاليد قد أصبحت اليوم جزءا لا يتجزأ من تفكير كل شخص يمارس الأدب أو يقرؤه •

ومن المفاهيم الرومانسية الأخرى التي يكشف رشاد رشدى تناقضها مع الكلاسيكية الجديدة أن الأدب هو التدفق التلقائي للمشاعر ، لكن الكلاسيكية الجديدة تؤكد أن الأدب هو خلق شيء موضوعي وأن المقياس الصحيح للعمل الأدبي ليس صدق الاحساس كما تقول الرومانسية بل القدرة على التجسيم ، أي على ايجاد معادل موضوعي للمشاعر بحيث لايزيد أو ينقص عنها ، وهذا المعادل الموضوعي يحتم عدم الفصل بين الشكل والمضمون ، بل ان الكلاسيكية الجديدة تنكر وجود

ما يسمى بالمضمون أو الموضوع فى العمل الفنى ، فالموضوع اعتراف بقيمة الخبر فى ذاته ولذاته ، ولذلك فهو من خصائص الأعمال غير الفنية ، فأنت يسكنك أن تقول ان موضوع هذا المقال هو أمراض القلب وبذلك يمكنك تلخيص المقال فى سطور ومع ذلك يظل محتفظا بجوهره ، أما العمل الأدبى فلا وجود للمضمون أو الموضوع أو الخبر فيه لذاته ، ولذلك لايسكن أن يكون له موضوع نستطيع أن نلخصه أو حتى أن نحده ، لأن العمل الأدبى وحدة متكاملة لها حياتها الخاصة التى تختلف عن أى غن أية حياة أخرى ، ولها أثرها الخياص الذى يختلف عن أى أثر آخر ، فالخبرة التى نحصل عليها من قراءة أو مشاهدة عمل فنى ، خبرة فريدة فى نوعها لايمكن أن نحصل عليها فى الحياة مهما تشابه ما يسميه الرومانسيون بالموضوع فى كلا الحالين ،

وكما أن الكلاسيكية الجديدة تنكر وجود الموضوع في العمل الأدبى فهى كذلك تنكر وجود الأسلوب • فكل ما في العمل الأدبى من ألفاظ وصور ورموز ومدلولات وجرس وموسيقى وغير ذلك من عناصر ليست لها وظائف مستقلة بعضها عن البعض ، وهى ليست أيضا غايات تطلب لذاتها ، لأنها تتفاعل جسعا في احداث الأثر أو المعنى الكلى لهذه الوحدة المتكاملة

الفريدة فى نوعها وهى ما نسميها بالعمل الأدبى الذى لا يمثل تدفقا تلقائيا لمشاعر الأديب ، مهما كان صدق هذه المشاعر كما يقول أصحاب المذهب الرومانسى ، من هنا كان اصرار الكلاسيكية الجديدة على توظيف الرمز أو الطريق غير المباشر ، فى تجسيد المساعر بدل الافصاح عنها بالطريق المباشر ، وتحرص على التصوير بدل التقرير ، وعلى التجسيم بدل التسطيح ، وعلى التجسيم بدل التسطيح ، وعلى التلميح بدل التصريح ، وعلى الدقة والبلورة بدل التسيب والجموح ، وعلى التعامل مع البشر الذين بسيرون على الأرض فى ضوء النهار العادى ، فالأدب أولا وأخيرا نشاط ابداعى خلاق ، ينبع من الانسان ويصب فيه ،

الفصل الثالث

الشكل والمضمون: وجهان لعملة واحدة

كانت العلاقة بين الشكل والمضمون من القضايا التى اهتم بها النقد الحديث اهتماما كبيرا، وركز عليها رشاد رشدى في معظم كتاباته النقدية ، وناقش من خلالها علاقة الأدب بالعلم وبالحياة ، خاصة وأن هذه العلاقة الىء فهمها بعد أن انتشر العلم ، فظن الكثيرون أنه لا اختلاف بين مضمون العلم ، ونسسوا أن العلم يهتم بالمضمون وليس بالشكل ، ولذلك فهو يبحث في

العمل الأدبى عن مادة ومعلومات جديدة أو عن علاج للمشكلات الاجتماعية أو النفسية ، تماما كما يفعل العاصر كنيث بيرك

ان القراء اعتادوا أدب الخبر حتى أصبحوا يطالعون القصيدة أو القصة كما يطالعون الجريدة اليومية • فهم يبحثون فيها عن معلومات جديدة ، وارتهنت قيمة العمل الأدبى بما يحتوى عليه من مادة جديدة ، أى أن موضوعه أو مضمونه هو الهدف النهائي منه • ويستشهد رشاد رشدى في كتابه «ما هو الأدب» في فصل بعنوان « الشكل والموضوع » ، بأحد الكتاب المعاصرين الذي كتب ذات مرة ينتقد رواية جيمس جويس المعروفة « يوليسيس » ، وهي عن الأعمال الأدبية الكبرى في عصرنا الحديث ، فقال ان المعلومات النفسية التي تزودنا بها هذه الرواية أقل بكثير من المعلومات النفسية التي نحصل عليها من مؤلفات العالم النفساني المعروف فرويد •

وينتقل رشاد رشدى بنقده وتحليله الى الساحة الأدبيـة في مصر ، كعادته دائما ، فيقول :

« ليس أدل على انحراف الذوق الفنى اليوم من مثل هذا الرأى وهو مثل من أمثلة الآراء المنتشرة الشائعة بين المهتمين بالأدب والنقد وخاصة في مصر من يقرآون القصة أو يشاهدون المسرحية وكأنهم يستمعون الى نشرة الأخبار • ولا أحد ينكر

أن موضوع الخبر في نشرة الأخبار هام في ذاته ولذاته • أما في الفن فموضوع الخبر في القصة أو المسرحية لا قيمة له في ذاته ، بل يكتسب أهميته من الوظيفة المعينة التي يؤديها • خذ مثلا خطاب مارك أننوني في مسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » وهو الخطاب المعروف الذي يكرر فيه أنتوني عبارة (وبروتس رجل شریف) ٠٠ لو أن شكسبير بدل أن يجعل أتنوني ينطق يهذا الخطاب الذي يحاول فيه أن يصور بروتس بصورة الخائن ليثير الجماهير عليه - جعل أتنوني يتحري الحقيقة بالنسبة لنفسية بروتس وبدلا من أن يكرر عبارة (وبروتس رجل شريف) تكرارا لا يضيف شيئا جديدا الى معرفتنا ببروتس _ زودنا بحقائق أكيدة ومعلومات جديدة عن شخصية بروتس وحللها تحليلا كاملا ، لو أن شكسير فعل هذا لما كان لخطاب أنتونى الأثر الذي يحدثه في نفوسنا من اثارة الشفقة على فيصر والحقد على بروتس • حقيقــة ان فهمنـــا لبروتس سيكون أشمل وأعمق ، وادراكنا للعوامل التي دفعته الى اغتيال قيصر سيكون أتم ، ولكن هذا لن يضيف شيئا للمسرحية ، بل في الغالب ان المسرحية ستتوقف كمسرحية الى أن ينتهي أتنوني من سرد المعلومات التي جمعها عن بروتس . فهذه المعلومات تزيدنا علما بالتاريخ ولكنها لا تحقق الغرض الفني الذي من أجله كنب شكسبير خطاب مارك أنتوني المعروف » •.

فاذا كان العمل الأدبى يصور الحياة فانه فى الوقت نفسه ليس صورة لها ، فالعمل الأدبى لايمكن أن يكون الا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لايمكن أن يزودنا بشىء خارج عن نظاقه ، لأن قيمة العمل الأدبى ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات مطلقة بل فى الأثر المعين الذى يحدثه فى نفوسنا كما هو ، كاملا محددا كما أبدعه الفنان ، ويؤكد رشاد رشدى على أن الحياة هى الأصل الذى نشأ عنه العمل الأدبى بحكم أنها الأصل فى أى شىء آخر ، لكن عناصر الحياة بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة تشكل المادة الخام التى يصوغ منها الفنان عمله الأدبى ، وبالتالى لا تبقى عناصر الحياة كما كانت بعد عملية الابداع والتشكيل الفنى ، فهى تمتزج وتتفاعل علينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها فى الحياة ،

اذالعمل الأدبى ليس مجرد ترجمة للحقائق الموجودة في الحياة والخارجة عن حدوده هو نفسه ، فعلى الرغم من أن هذه الحقائق كانت السبب في ايجاد العمل الأدبى ذاته ، فانها لم تعد نفس الحقائق بعد أن اندمجت وتفاعلت وكونت العمل الأدبى ، ولذلك ترفض مدرسة النقد الحديث أي تشابه بين الحيساة والعمل الأدبى ، ذلك أن الاحساس الذي يزودنا به العسل

الأدبى يختلف كل الاختلاف عن الاحساس الذى تزودنا به الحياة ، ويدلل رشاد رشدى على هذا بمسرحية «عطيل » لشكسبير التى تجسد أحاسيس الغيرة المرتبطة ببطلها وبقية الشخصيات ، وهى أحاسيس تختلف كل الاختلاف عن تلك التى تزودنا بها الحياة ، وذلك مهما تشابهت ظروف الحياة مع أحداث مسرحية «عطيل» ، بل اننا اذا حاولنا أن ننقل المسرحية بطريقة أو أخرى كأن نلخصها أو نرويها فلابد آننا سنضيع أثرها الذي سعى الفنان الى تجسيده ، الأننا بذلك ننقله من محيط الفن الى محيط الحياة ، أى أننا نحطم شكله الفنى أو نتجاهله الفن الى محيط الحياة ، أى أننا نحطم شكله الفنى أو نتجاهله جريا وراء مضمونه ، لكنتا بهذه المحاولة نفقد المضمون أيضا وتتكلم عن شيء ليست له علاقة حقيقية بالعمل الفنى .

ولا يمل رشاد رشدى من التأكيد على أن العمل الفنى لا يقوم على فكرة أو معنى أو صورة أو عدة ألفاظ أو خبرة أو عدة خبرات ، بل السبب فى كيانه هو اثارة احساس معين لا يتأتى الا عن طريق شكل معين تنتظم فيه كل العناصر ، فلو اختل هذا الشكل انفرط العقد وانعدم بذلك الأثر الفنى لأن كل هذه العناصر تعود الى سابق صلتها بالحياة ، ولذلك يرفض النقد الحديث تلخيص القصة أو القصيدة أو المسرحية بهدف تفهم معناها ، الأن مثل هذه المحاولة تخيلها من بناء عضوى

يستمد كيانه من العلاقات بين أجزائه المختلفة الى مجرد مصدر للمعلومات يستمد معناه من مدلول خارج عن نطاقه .

ويستشهد رشاد رشدى بكاتب من كتابنا كان قد نقد قصة من قصصه فعاتبه بقوله انه مستعد أن يقسم بأن القصة التي نقدها حدثت بالفعل وأنه دونها كما حدثت ودون أى تغيير، فكيف يقول عنها رشاد رشدى انها غير واقعية وغير منطقية ؟! أجابه بأنه لايشك لحظة فى أنها حدثت بالفعل ولكن هذا لا يعنى أنها واقعية ، فكما قال أرسطو: ليست الواقعية فى أن تصور ما حدث ، بل ما يمكن أن يحتمل حدوثه لا حسب منطق الحياة كما نعرفها ، بل حسب منطق الحياة فى القصة نفسها ، الحياة كما نعرفها ، بل حسب منطق الحياة فى القصة نفسها ، الحياة ، وهذا هو الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الناريخية والحقيقة الفنية ، فلو أننا تطلبنا من العمل الأدبى أن يكون صورة صادقة اللحياة لاستعضنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية ، لأن التاريخ حون شك أكثر مطابقة للحياة من الأدب ، يقول رشاد رشدى :

« لو أنك مثلا قرأت سيرة مارك أنتونى فى المؤرخ الرومانى يلوتارخ وقارنتها بمسرحية شكسبير « انتونى وكليوباترة » لوجدت بلوتارخ يتحرى الحقيقة التاريخية آكثر بكثير مما يفعل شكسبير و هو ينقل اليك خبر أنتونى أكمل مما ينقله شكسبير

ولكنه مجرد خبر لم ينتظم فى شكل معين يثير احساسا معينا ، عكس أتنونى فى مسرحية شكسبير التى يخضع فيها كل شىء بما فى ذلك حقائق الحياة والتاريخ للاحساس المعين الذى يغى شكسبير اثارته » •

ثم يعلق رشاد رشدى على الكاتب الذى عاتبه الأنه وصم قصته بأنها غير واقعية فى حين أنه رواها كما حدثت دون أى تغيير فيقول:

« والقصة التي كتبها كاتبنا هي الأخرى مجرد خبر ، صادقة أمينة ، صورة صحيحة للحياة ٠٠ حدثت بالفعل ولكنها حدثت مرة واحدة ولن تتكرر ، تماما مثل أحداث التاريخ ٠٠ ومثلها كثير من القصص التي نكتبها هذه الأيام ٠ صورة صادقة للحياة ولكنها مجرد صور وليست أعمالا فنية ٠ ومما لاشك فيه أن مثل هذه القصص تصور الحياة والتقاليد الاجتماعية القائمة تصويرا دقيقا مخلصا ٠٠ ولكن هذا وحده لا يكفي لأن ينقلها من محيط الحياة الى محيط الفن ٠ فان تاريخ الأدب يدل على أن التقاليد الفنية أهم للعمل الأدبى من تاريخ الاجتماعية ٠ فالتقاليد الفنية هي التي تمكن الكاتب من أن يستكشف وينظم ويشكل ويقيم خبراته في الحياة فيحيلها أن يستكشف وينظم ويشكل ويقيم خبراته في الحياة فيحيلها

الى أعمال أدبية • • ولذلك يؤمن النقد الحديث بأن الكاتب بدل أن يدين بالولاء للحياة يجب أن يدين بالولاء لفنه » •

وبناء على موقف النقد الحديث هذا من العلاقة بين الادب والحياة ، يهاجم رشاد رشدى التفسير المادى أو التاريخي للأدب لأن مثل هذا التفسير من شأنه أن يخضع العمل الأدبى لعوامل خارجة عنه دخيلة عليه ، ذلك أن الذين يفسرون الأدب من الناحية التاريخية أو المادية يجهلون طبيعة العمل الأدبى أو أنهم مشغولون عن الأدب بالتاريخ أو الاقتصاد ، لأنهم يعتبرون الأعمال الأدبية وثائق تاريخينة يفسرون فى ضوئها أحداث الماضي ، وما من أديب اقتصر ابداعه على تصوير عصره أو المجتمع الذي ينتمى اليه ، استطاع أن يعيش على هذا التصوير وحدة أكثر من سنوات معدودات ، والذين يفسرون الأدب هذا التفسير لا يفرقون بين الأدب وغير الأدب ، فالعمل الأدبى بالنسبة اليهم ليس الا مصدرا من مصادر الأخسار والمعلومات والمعارف ، في حين أن العمل الأدبي الناضيج عبارة عن وحدة مكتملة مستقلة تهدف الى غرض مغين وتتفاعل جسيخ عناصرها لبلوغ هـ ذا الغرض • وأدب الخبر أو المعلومة يستم بالموضوع أو بالخبر في ذاته ، وقد ينجح في نقل هذا الموضوع أو المضمون لكنه لا يحقق غرضا فنيا ، بل انه قد يفشك في

كثير من الأحيان حتى فى تصوير الحياة كما يريد أن يصورها وهذا النوع من الأدب هو أساسا للدعاية أو لترويج فكرة أو مضمون معين ، لكنه بذلك يتخلى عن ماهيته كأدب وف الوقت نفسه لا يخدم الفكرة التي يروج لها لأن الأديب في هذه الحالة ليس عالم تاريخ أو اجتماع أو اقتصاد أو سياسة ولذلك فان الكتب التي يؤلفها العلماء المتخصصون في هذه المجالات أفضل بكثير من الأعمال الأدبية التي تعاول خوض هذه المجالات لأنها تصدر عن غير ذي صفة علمية متخصصة ومن البدهي أن العمل الأدبي لايمكن أن ينشأ من لاشيء ، فهو مثل كل مناحي النشاط الأخرى ، منشؤه الحياة ، لكنه مثل مثل كل مناحي النشاط الأخرى ، منشؤه الحياة ، لكنه مثل عييش في خدمة الحياة ذاتها ،

ولاشك فان الأخبار والمعلومات والمعارف والقضايا والمشكلات والأفكار والمضامين والموضوعات وغيرها تعتبر مادة خام سواء للعلم أو للأدب، لكن الوسيلة والغاية من تونليفها تختلفان • فالعلم يتعامل مباشرة مع العقل وبأية وسيلة متاحة: متالة أو دراسة أو محاضرة أو بحث • وهو يتجنب آية اثارة عاطفية أو انفعالية حتى لا تضيع معالم الطريق المباشرة الى العقل • والشكل الذي يتم عن طريقه توصيل المعلومة هو مجرد

وسيلة مؤقتة يمكن صرف النظر عنها تماما بمجرد اتمام عملية التوصيل والفهم والاستيعاب ، أما الأدب فيتعامل مع الاحساس عن طريق اثارته ثم اعادة صياغته وتشكيله ، ولذلك فان المضمون ليس هدفا فى حد ذاته ، بل هو جزء عضوى ملتحم بالشكل لاثارة احساس معين داخل المتلقى ، ولذلك فليس هناك مضمون قديم أو جديد فى الأدب كما هى الحال فى العلم ، وانما هناك معالجة فنية جديدة يمكن أن تجعل من مضمون مضت عليه آلاف السنين مضمونا جديدا كل الجدة ، آما الغام فينظر الى معارف الماضى كنوع من حفريات التاريخ التى قد تصور مرحلة من مراحل التاريخ القديم ، فالعلم الحديث تجاوزها منذ زمن بعيد ، أما الأدب فيمكن أن يتخذ من معارف الماضى مادة لابداع أعمال قد تبدو أكثر حداثة من الأعمال التى تتخذ من المعارف والأحداث المعاصرة مادة لها ،

ومنذ العصور المبكرة للأدب الانساني نجد أن العصر الذي ازدهرت فيه الدراما عند الاغريق _ عصر أيسخيلوس ويرويبديز وسوفوكليز _ لم يتخذ موضوعات جديدة أو مبتكرة لمسرحياته _ فقد صاغ هؤلاء الكتاب مسرحياتهم من الأساطير المعروفة المالوفة لدى العامة والمثقفين من أبناء ذلك العصر ، فالدراما الاغريقية لم تستمد قيمتها أو معناها من الخبر أو الموضوع الذي تعرض له ،

ويستشهد وشاد رشدى أيضا بمسرحيات شكسبير الذى استعار مادتها من الأساطير والقصص المعروفة فى زمانه و فالمضمون فيها ليس جديدا على الاطلاق ، ولايمكن أن تكون له أهمية فى حد ذاته ، بل يستمد أهميته وكيانه نفسه من تفاعله مع غيره من عناصر المسرحية لتحقيق غرض معين و وهكذا الحال مع جميع المضامين والموضوعات والأخبار والمعلومات والمعارف والخبرات مهما كانت أصيلة أو جديدة و فالمعلومة فى ذاتها ولذاتها مجرد خبر ، وهى قد تزيد من علمنا وتضيف الى ولذاتها مجرد خبر ، وهى قد تزيد من علمنا وتضيف الى معرفتنا ولكن لايمكن أن تكون لها الوظيفة الفنية التى تؤديها المعلومة عندما يستخدمها الكاتب لتحقيق غرض معين واستخدام الخبرة أو الخبر أو المعلومة لتحقيق مثل هذا الغرض هو ما تسميه مدرسة النقد الحديث بالشكل و وهذا والغرض هو الفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ، فالأولى من اختصاص العالم أما الثانية فمن اختصاص الفنان و

والفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل هو الفرق بين الاثارة العقلية الفكرية المحددة وبين الاثارة الوجدانية الانفعالية الحسية التي لا تعرف لنفسها حدودا ، بل تختلف من قارىء لآخر اختلف بصمات الأصابع ، كذلك فان هذا الفرق يتضمن التمييز بين الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية : الأولى لابد أن تنهض على معلومات جديدة مبتكرة لم يصل

اليها أحد من قبل والا فلا لزوم لها ، أما الثانية فلا تسعى الى استكشاف أو استنباط معلومات جديدة مهما كانت قيمة هذه المعلومات لأن وسيلتها وغايتها تكمنان فى استخدام رمز أو نمط أو شكل معين لاثارة احساس معين فى النفس وهذا هو السبب فى أن الموسيقى مثلا تحتمل التكرار آكثر من الأدب لأنها بطبعها أقل الفنون قدرة على نقل الخبر وفى الوقت نفسه أكثرها قدرة على اثارة الاحساس عن طريق الشكل •

ويستند رشاد رشدى في هذا الى نظرية الناقد المعروف الماريتشاردز في سيكولوجية الشكل والتي يقول فيها ان الانسان تتملكه نزعات مختلفة تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل، ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير أو التنفيس العملي الملائم لها ، فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف في سبيله فيتشت المجهود ، ويرى ريتشاردز أن الأدب يزود الانسان بمنفذ يعوضه عن هذا التعبير أو التنفيس العملي لنزعاته ، فهو ينسق هذه النزعات المكبوتة في الانسان كما أنه يفرج عنها داخليا باطلاقها عن طريق الفكر والخيال ،

ويطلق ريتشاردز على هـذه القوة التي يمكن أن تؤدى هذه الوظيفة لفظة (قيمة) ويعرفها بأنها القدرة على ارضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة • فهو يرى أن الشاعر يستطيع

أن يحقق هذه القيمة اذا استطاع أن يخلق فى نفس القارىء حالة ذهنية ووجدانية تتناسق فيها نزعات النفس فتصبح وكأنها على وشك أن تتحقق ، وبذلك يستطيع الخيال أن يعوضنا عن الفرصة التى قد لا تتاح لنا للتعبير أو التنفيس عن هذه النزعات تنفيسا عمليا . ومثل هذه الحالات التى تنشط فيها قوى النفس الكامنة نشاطا تخيليا جديدا يسميها ريتشاردز «بالاتجاهات» . فما هى بالضبط القيمة الشعرية التى تنتج هذه الاتجاهات ؟ أو كيف يتاح للشاعر أن يقيم التوازن بين نزعات النفس المختلفة ؟ يلخص رشاد رشدى اجابة ريتشاردز على هذين السؤالين بقوله:

«ان هذا الهدف لا يتحقق له عن طريق موضوع قصيدته بل هو يصل اليه عن طريق استخدامه للألفاظ والصور وغيرها من عناصر القصيدة استخداما معينا في اطار أو شكل معين يستطيع به أن ينقل الى القارىء حالته هو الذهنية ، وهى حالة تناسقت فيها المشاعر تناسقا واضحا ، فاذا ما انتقلت الى القارىء انتقل معها التوازن والانسجام الى قوى نفسه فشنفى منها ما كان عليلا أو مختلا ، فالشمعر اذن ضرب من ضروب السحر ، تتأثر به الحواس أولا ثم ينتقل التأثير الى الجهاز العصبى فيهدىء ما قد يكون به من اضطرابات ويساعد اختلاجات النفس المقلقلة على الاستقرار ، ولذلك كانت مهمة

الشعر أن يولد فى النفس حالة لا شعورية من الاحساس بالسيطرة على الذات ، يتبعها شعور بالارتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة • وهذه الحالة وهذا الشعور لا يتأتى عن طريق الموضوع فى ذاته بل عن طريق الشكل الذى تتخذه الخبرة فى نفس الفنان وهو الشكل الذى ينتقل للقارى عن طريق العمل الفنى » •

وبذلك تكون الوظيفة الأساسية للشكل أن يثير فى نفس القارىء أو المتفرج أو المستمع رغبة طبيعية ويرضيها • فاذا مهد الشاعر فى نفس القارىء لحالة شعورية معينة كان لابد له أن يتبع ذلك بما يرضى هذه الحالة ويشبعها ، كما نجد فى الموسيقى التى لا توجد فيها نغمة الا ولها ما يقابلها • ومن هنا كانت الحتمية التى ينهض عليها العمل الفنى الأنه يتدرج بنا من مرحلة الى أخرى حتمتها الأولى اما عن طريق المفارقة أو الاقتران أو التنويع أو التوحيد أو التكرار أو المقابلة أو أى شىء آخر من الأشكال الطبيعية التى تزودنا بها الحياة والتى يجسمها العمل الفنى بقوله:

« ان العمل الفنى انما هو بمثابة الرداء الذى يكسو به الفنان هذه الأشكال الطبيعية فيكسبها فردية تمكنها من أن تثير في نفوسنا احساسا بها بغض النظر عن الرداء نفسه » م

ونحن نختلف مع رشاد رشدى فى تشبيه الشكل الفنى للعمل بالرداء ، اذ أنه من السهل خلع رداء وارتداء آخر ، فالرداء لا يشكل جزءا عضويا من الجسُّد ، ويتغير شكله ولونه طبقا لمزاج مرتديه ، ولذلك نفضل أن نشبه العلاقة بين الشكل والمضمون بالعلاقة بين الجسم والروح • فنحن لا نستطيع تصور جسم أو جسد عضوى حي بلا روح كما لا استطيع ادراك وجود الروح بلا جسد . فالجسد بلا روح كيان ميت مبهمة لايمكن ادراكها والاحساس بوجودها • والعمل الفني الذي يحتمل فصل شكله عن مضمونه لابد أنه جثة لا حراك فيها . والناقد الذي يسعى جاهدا لتفسير المضمون منفصلا عن الشكل لابد أن تتحول العملية النقدية التحليلية بين يديه الى عملية قتل صريح للعمل الفنى نفسه • فبدلا من أن يحلل عناصره وتفاعلاته الحية فانه يجعل من أدوات الناقد أدوات لتشريح جثة هامدة ٠

والمضمون الذي تقوم عليه قصة ما لا قيمة له في نفسه وانسا قيمته في قدرته على تجسيم الشكل ، وهو ما ينطبق أيضا على الظلال والألوان والخطوط والكتل في الصورة ، وعلى النسب والأبعاد والعلاقة بين الكتلة والفراغ في التمثال ، وعلى الأنغام والألحان والتنويعات الكوتترابنطية في الموسيقى،

فهذه العناصر وغيرها لا قيمة لها فى ذاتها وانما قيمتها فى تتابعها فى نظام معين يحقق اثارة احساس بالطبيعى ، أى بالشكل ، لأن الشكل هو اخضاع الحقائق لاثارة احساس معين لا السعى وراء الحقائق فى ذاتها ولذاتها ، وهذا لا يتأتى الا من خلال الحتمية الفنية التى تجعل كل جزء فى العمل الفنى يمهد للجزء الذى يليه ، وبهذا الارتباط الحتمى يثير المسل الفنى فى نفس القارىء رغبات طبيعية ويرضيها ، أى يكتسب الشكل ،

ويشبه رشاد رشدى العمل الفنى بأنه حلم من أحسلام اليقظة ، لكن الذى يحلم هـذا الحلم هو القارىء الذى ما تكاد الرغبة تثار فى نفسه حتى تشبع ، أما الفنان فهو لا يحلم بل ينسج خيوط الحلم الواحد تلو الآخر ، وهو فى كل مرة يثير الرغبة فى القارىء ثم يشبعها حتى تتم عملية الخلق الفنى بتجسيم الشكل فيصبح له كيانه الفردى الذى يمكن التعرف عليه ، والانسان بطبيعته لا يستطيع أن يدرك المعانى المجردة الا من خلال أشكال متجسدة ، ومهما بلغت درجة حضارته فهو لا يستطيع الا أن يلاحظ بالفطرة وجود أشكال معينة يتأثر بها عن وعى أو غير وعى فيحاول أن يحاكيها ،

من هنا كانت نشأة الفن والحاجة الملحة اليه سمواء أكان

الانسان يعيش في القطب أو في أدغال أفريقيا ، في القرن العشرين أو في عصور ما قبل التاريخ • فمثلا نجد سلم النمو وهو الشكل الذي اعتاده الانسان في حياته الشخصية ، وفي الزرع الذي يزرعه ، وفي مظاهر الطبيعة المختلفة ، نجد الأعمال الفنية تحاكيه • ولذلك تشترط مدرسة النقد الحديث بداية ، توافر عنصر النمو في أي عمل فني الأنه يمده بالتفاعل والتطور والحياة والوجود الطبيعي والاستقلال الذاتي والكيان المتفرد • والعمل الفني في حقيقته تجسيم الشكل الطبيعي بصورة أو بأخرى تمكن الانسان من التعرف عليه •

ويدال رشاد رشدى على ذلك بأننا نقرأ قصيدة للشاعر اليوت أو نسمع سيمفونية لبيتهوفن ، المرة بعد المرة ولا نمل بل يزداد سرورنا كل مرة الأنسا نزداد تعرف فى القصيدة أو السيمفونية على الكيان الطبيعى المتكامل المتفرد ، أما الخبر أو المضمون فنقرؤه مرة فلا نعود اليه مرة أخرى مهما كانت قدرته على اثارة التشهويق والاندهاش فى نفوسنا ، فهذه الاثارة سرعان ما تزول بمجرد علمنا به ، أى أن الجديد يفقد حدته وبالتالى قيمته ، أما منابع الاثارة فى العمل الفنى الناضح فلا تنفس أبدا عبر الأجيال والعصور ، لانها اثارة لا تعتمد على العلم بالجديد الذى سرعان ما يصبح قديما ، بل تعتمد على تحريك مشاعر المتلقى واعادة تشكيلها وصياغتها فى شكل على تحريك مشاعر المتلقى واعادة تشكيلها وصياغتها فى شكل

متناغم جميل لا توفره له الحياة • ومن هنا كانت الجدة التي لا تتقادم مع الزمن والتي تتمتع بها الأعمال الفنية الخالدة •

فالأديب لا ينقل الينا خيرا أو مضمونا لا نعرفه أو نعرفه ، بل ينقل البنا اتجاها واحساسا معينا نحو شيء معين لايمكن تحديده أو تعريفه الأنه لا ينفصل عن هذا الاحساس وهذا الاتحاه . وهما لا يكمنان في كلمة أو في سطر بل في كلماته وكل سطوره ، فلابد لقراءة كاملة ، شاملة ، مستوعبة لكل جزئيات أو عناصر العمل الأدبي التي لا تعني شيئًا غير نفسها • وبالتالي لايمكن تلخيص هذا العمل أو اخضاعه للحذف أو الاضافة كما نفعل في الدراسات العلمية التي يمكن أن نضيف أو نحذف منها ما نشاء طبقا لعمليات الشرح والتوضيح ، ويمكن أن نستخلص مضمونها أو فكرتها دون أن نعبأ بالشكل الذي كنبت يه ، أما في الأدب فالمضمون أو المعنى أو الكلام يستمد قيمتـــه من كوله كيانا كليا متكاملا لايمكن أن يضاف اليه أو ينقص أو يستخلص منه ، ولذلك فلا يمكن أن يكون له معنى خارجا أو منفصلا عنه • فالقصة التي لها بداية ووسط ونهاية ، أي القصة التي تبدأ من نقطة معينة تؤدى حتما الى النقطة التي تليها ، وهي النقطة التي بدورها تؤدى بالضرورة الى النقطبة التي تليها وهكذا ، قصة ذات شكل وكيان طبيعي متكامل ، وهى ترضى القارىء الأنه يتعرف فيها على الطبيعى ، وبعبارة أخرى فانها تثير فى نفسه رغبات طبيعية ثم تقوم باشباعها .

لكننا نختلف مع رشاد رشدى عندما يقول انه من الفوارق الرئيسية بين الأدب كنوع من أنواع الكلام وبين أنواع الكلام الأخرى تتميز بالوحدة الأخرى ، ان جميع أنواع الكلام الأخرى تتميز بالوحدة المنطقية التي لا توجد في الأعمال الأدبية التي تنهض أساسا على الوحدة التخيلية ، أي أن ما يجمع بين تفاصيل هذه الصورة وينسقها في كل متكامل ليس المنطق المالوف الذي ندرك به أن لكل شيء سببا ولكل سبب تتيجته ، بل هو الخيال الذي يجمع ما قد يبدو للمنطق متناقضا فيحيله الى كل متكامل له يجمع ما قد يبدو للمنطق متناقضا فيحيله الى كل متكامل له والوحدة التخيلية والوحدة المنطقية هو الفرق بين الوحدة التخيلية والوحدة المنطقية هو الفرق بين الأدب وغير الأدب من أنواع الكدلام .

نختلف مع رشاد رشدى فى هذا التوجه لأن الوحدة المنطقية ، وان لم تكن هى الوحدة الكلية للعمل الفنى ، هى ضرورة ملحة لمنح الوحدة التخيلية اتساقها ومعناها ، وحتمية تطور العمل الفنى من بدايته الى وسطه الى نهايته حيث معناه الكلى هى حتمية منطقية قائمة على التنابع بين السبب والنتيجة ، فأى سبب بلا نتيجة فى العمل الفنى لابد أن يكون والنتيجة ، فأى سبب بلا نتيجة فى العمل الفنى لابد أن يكون

بلا وظيفة وعالة على جسمه ، وأية تتيجة بلا سبب أدى اليها غير طبيعية • وربما كانت الوحدة المنطقية أكثر تركيبا وتعقيدا فى العمل الأدبى لأن الأسباب تتداخل مع بعضها بعضا وسرعان. ما تؤدى الى تتائج متداخلة في نسيج متشابك ، ثم تتحول العمل الأدبى والتي لابد أن تكون تنيجة منطقية وحتمية للتفاعلات التي وردت من قبل بطول السياق الفكرى والفني للعمل • وبذلك لايمكن الفصل بين الوحدة المنطقية والوحدة التخيلية لأنه لايمكن الفصل بين المضمون الفكرى والشكل الفني . فالحُيال بلا منطق مجرد شطحات وهواجس لا كيان لها ولا معنى . بل ان الفيلسوف وعالم الرياضيات المعاصر أينشتاين قال ان المعرفة هي تحصيل حاصل أما الخيال فهو تحصيل ما ابم يحصل بعد . ولذلك فالخيال هو استكشاف لآفاق جابيدة لكنه يتبخذ من المنطق منطلقا نحو هذه الآفاق والا ضل الطريق في متاهات جانبية وطرق مسدودة ودوائر مفرغة ٠

وفى هذا يقول الناقد جون كرو رانسم ان العسل الأدبى معنى منطقى بلا جدال ولكنه يتميز عن أنواع الكلام الأخرى بمعناه التركيبي ، فالمعنى المنطقى عبارة عن عنصر ملتحم مع

البناء التخيلي للعمل الأدبي ، ويستمد دلالته منه ، ولايمكن الفصل بينهما • والناقد الذي يعالج العمل من ناحية معناه المنطقى فحسب لا يعالجه على أنه عمل أدبى بل على أنه عمل تاريخي أو اجتماعي ، لأنه يهمل المعنى التخيلي الذي ينتج عن العلاقات والتفاعلات الجاربة بين جميع عناصر العمل والتي تحتم وجود معنى العمل الأدبي في كيانه نفسه ، وهذا المعني لا ينتج من التسلسل الميكانيكي المعتاد بين السبب والنتيجة فى خط ممتد فى اتجاه مستقيم كما نجد فى الموضوعات العلمية ، بل يسرى فى شبكة معقدة متفاعلة من شتى الأسسباب والنتائج التي تعتمد على التفاعل الحيوى البيولوجي آكثر من اعتمادها على التسلسل الميكانيكي ذي الاتجاه الواحد • ولذلك لايمكننا أن نستخلص المعنى من العمل الأدبى كما نستخلص الخبر من الجريدة اليومية ، وبالتالي لا يمكننا أن نلخص القصيدة أو المسرحية أو القصة لننقل معناها الأنه لا معنى للعمل الأدبي خارج نفسه .

ويقسم رشاد رشدى الباحثين عن المعنى فى العمل الأدبى الى فئات ثلاث: الفئة الأولى وهم القائلون بأن للأديب رسالة يبشر بها لدى الناس ، ولذلك قالعمل الأدبى فى نظرهم دعايسة لفكرة معينة ، والفئة الثانية تنادى بأن العمل الأدبى مجرد تعيير

عن العاطفة ، والعاطفة عند هذه الفئة بديل عن الفكرة عند الفئة الأولى ، أما الفئة الثالثة فتعتبر العمل الأدبى تعبيرا جميلا عن حقيقة سامية ، وكأنه دواء معسول الظاهر والباطن لأنه يحتوى على حقيقة سامية لا يختلف حولها اثنان ، وبالتالى فالعمل الأدبى فى خدمة هذه الحقيقة التى متى التقطها القارىء واستوعبها فان العمل الأدبى يفقد قيمته وتنتهى مهمته ، تماما مثل الواعظ الذى يحصن الناس على المثل العليا والقيم الرفيعة والحقائق السامية دون اهتمام حقيقى بالشكل الذى يمكن أن يميز وعظه ،

ويهاجم رشاد رشدى الفئات الثلاث على أساس أن العمل الأدبى لايمكن أن يكون تعبيرا عن فكرة أو عاطفة أو حقيقة سامية ، مهما كان سموها ، يقول رشاد رشدى :

« ليس أدل على ذلك من أنك لو قرأت قصيدة ما قد يعتبرها أصحاب هذا الرأى معبرة عن الحزن أو الألم الأدركت أن الأثر الذي تتركه في نفسك يختلف كل الاختلاف عن الحزن أو الألم الذي يتركه في نفسك موت صديق أو قريب ولذلك خالعمل الأدبى لايمكن أن يعبر عن أشياء مجردة كالحزن والفرح أو الياس والأمل ما انه يعبر عما يستطيع هو وحده أن يعبر عنه » ٠

من هنا كان اهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلى للعمل الأدبى ، فمعنى العمل الفنى لا يتمثل فى فكرة أو عاطفة أو حقيقة سامية ، لأن المعنى لا يستقيم فى جزء من أجزاء العمل الفنى دون الأجزاء الأخرى ، بل فى مجموع هذه الأجزاء وفى صلتها بعضها بالبعض الأنها لم تركب تركيبا ميكانيكيا آليا ، بل هى كالعناصر العضوية فى الجسم الحى ، تتعاون جسيعا فى تكوين شخصيته ، وكما أن الكائن الحى لايمكن أن يعنى شيئا خلاف نفسه ، كذلك العمل الفنى لا يعنى ، بل يكون ،

كذلك يرى رشاد رشدى أن البحث عن المعنى فى العسل الأدبى أدى الى خطأ أساسى ، وهو الفصل بين المضمون والشكل . يقول:

« مما لاشك فيه أن الباحثين عن المعنى انما ينظرون الى العمل الفنى من ناحية الموضوع ، وهى نظرة محدودة خاطئة ، الأنه ليس هناك ما يمكن أن نسميه بالموضوع وليس هناك ما يمكن أن نسميه بالشكل عنصرين منفصلين فى العمل الفنى ، فالشكل ليس بالوعاء الذى يحتوى الموضوع ، والموضوع ليس بالمادة التى يحويها الوعاء ، وانما الشكل والموضوع شىء واحد هو العمل الفنى الذى لا يفتأ الفنان فيه يثير الرغبة شىء واحد هو العمل الفنى الذى لا يفتأ الفنان فيه يثير الرغبة

فى نفسك ثم يشبعها الى أن تنتهى من قراءته فينالك من التغيير أكثر مما ينالك من أحداث الحياة ٠٠ لا عن طريق الأفكار أو الحقائق أو المعانى التى نستخلصها منه ، بل عن طريق هذه الخبرة التى لايمكن أن تعادلها خبرة أخرى ٠٠ وهى ما نسميها بالخبرة الفنية » ٠

الفصسل الرابسع

المنهج العملمي للنقعد الأدبي

لعل من اهم معيزات مدرسة النقد الحديث انها اقرب مدارس النقد الادبى الى الأسلوب العلمى فهى تحتم على الناقد أن يتجرد من كل افكاره الأثيرة وانطباعاته المسبقة وارائه الشخصية وميوله السياسية والاجتماعية عندما يتعرض بالتحليل والتقييم لعمال أدبى ، حتى لا يفرض هالم والتقييم واليول المسبقة على تحليله وتقييمه ، فتكون النتيجة وقوفه كحاجز معتم بين العمال فتكون النتيجة وقوفه كحاجز معتم بين العمال

الأدبى والمتلقى بدلا من قيامه بالدور التنويرى الذى يزيد من استيعاب المتلقى واستمتاعه الحميم بالعمل الأدبى •

وقد أدى هذا المنهج العلمى الى الفصل التام بين عملية النقد وعملية الابداع و فليس من حق الناقد أن يشارك الأديب في عمله ويقول انه كان من المفروض أن يفعل كذا ويضيف كذا ويحذف كيت ١٠٠ الخ و لأنه بهذا الأسلوب سيبدع عملا آخر وبالتالى سيتخلى عن مهمته كناقد ولذلك يمكن للناقد دائما أن يتبحر في ابتكار معايير نقدية جديدة نابعة من الأعمال الأدبية التي يتصدى لنقدها وبالتالى يضيف الى انجازات من سبقه من النقاد ويوسع من رقعة التقاليد النقدية التي رسخوها تماما كما يفعل العالم وهو يشترك مع الأخير أيضا في بحثه عن الحقائق بنفس المنهج الموضوعي الذي عرف به العلم عبر عصوره المختلفة وفي هذا يقول رشاد رشدى في ختام كتابه عصوره المختلفة وفي هذا يقول رشاد رشدى في ختام كتابه

« النقد على هذه الصورة ليس تعبيرا عما يحب الناقد أو يكره ١٠٠ وهو ليس كذلك تصويرا لانطباعاته وأحاسيسه فالناقد من أصحاب المدرسة الجديدة موضوعي كالعالم ، وهو لا يقيس الأعمال الأدبية طبقا لقواعد موضوعة بل للقوانين الأدبية التي يستخلصها من دراسته لهذه الأعمال عن طريق الاستقراء ، تماما كما يستخلص العالم قوانين الطبيعة من

دراسته للظواهر الطبيعية • وكما يبغى العالم دائما غرضا معينا من وراء البحث العلمى ، كذلك الناقد الجديد يهدف دائما الى غاية محددة ، وهى أن يرى العمل الأدبى كما هو على حقيقته » •

وهذا الوعى العلمي لا يقتصر على الناقد فحسب بل يجب أن يكون سلاح الأديب في ابداعه لعمله أيضا ، فالعبقرية الأدمة عبة به مدركة واعية كالعبقرية العلمية تماما ، وهي كما وصفها الشاعر الفرنسي شارل بودلير بأنها تعتمد على العقل كما تفعل العبقرية العلمية تماما • غير أن منهج العبقرية الأدبيسة يختلف عن العبقرية العلمية بتخصصها فى اكتشاف العلاقات بين المشاعر والأشياء في حين تقتصر العبقرية العلمية على فحص الأشياء بعيدا عن أية مؤثرات للمشاعر ، لكنها عندما تتصدى لتجسيد وبلورة علاقات المشاعر بالأشياء فانها تنبع المنهج العلمي الموضوعي الذي يكاد يقترب بالعمل الأدبي من المعادلة العلمية. • فاذا كان العالم ممنوعا من اقحام مشاعره على انجازه العلمي، فالأديب أيضا عليه أن يفصل بين مشاعره الشخصية والمشاعر المتجسدة في العمل الأدبي ، حتى لو كانت هذه النشاعر المتجسدة مستقاة من تجاربه الشعورية الخاصة . وفي هذا يقول رشاد رشدی: « والأدب بعد ذلك حاجة من حاجات الانسان التي لا غنى له عنها ، وهو لن يخسر شيئا فى المستقبل القريب أو البعيد بل ان الأدب باستيعابه للوعى العلمى الجديد سيكسب أشياء كثيرة ، فهو سيتخلص من الكثير من العاطفية الزائفة التي تحيط به ، فتزداد بذلك مساهمته فى ادراك الانسان لنفسه وللعالم الذى يعيش فيه ، ويجب أن نذكر دائما أن الاكتمال صفة من صفات العمل الفنى يتميز بها على كل عمل آخر ، وأنه كلما اتسعت الصلة بين العمل الفنى وبين الخبرة البشرية فى مجموعها وكلما زاد استيعاب العمل الفنى لهذه الخبرة ، ازدادت مجموعها وكلما زاد استيعاب العمل الفنى لهذه الخبرة ، ازدادت قدرته على التنوير » •

ويرى رشاد رشدى أن الأدب لايمكن أن يخسر باتشار الوعى العلمى وتعمقه ، بل انه يرجح أنه سيكسب كثيرا لأن الأسس العلمية للنقد الأدبى ستزداد وضوحا ورسوخا والدعوى القائلة بأن الاهتمام بالعلم سيضيق مجالات الاتناج الأدبى ويقلل من أهميته – فى رأى رشاد رشدى – دعوى باطلة لا تقوم على أساس سليم من الفهم للعلم أو الأدب بدليل الصبغة العلمية القوية التى اصطبغ بها النقد الأدبى المعاصر ، فأصبح أكثر حرصا على اتباع الأسلوب العلمى فى الغابة فأصبح أكثر حرصا على اتباع الأسلوب العلمى فى الغابة والوسيلة ، وتجرد من كثير من المفاهيم الرومانسية والانطباعية والاجتماعية الزائفة كاعتبار الأدب تعبيرا عن الشخصية ،

شخصية الكاتب أو شخصية المجتمع الذي يعيش فيه ، أو كاعتبار الموضوع مستقلا عن الشكل أو الأسلوب منفصلا عن الموضوع ، أو اعتبار مهمة النقد أنه يجول الناقد بين الأعمال الأدبية ليسجل أحاسيسه ومشاعره ازاءها ، أو أن يقيس هذه الأعمال الأدبية بمقاييس خلقية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو أيديولوجية ،

كل هذه المفاهيم وغيرها مما ساد القرن التاسع عشر قد زالت أو كادت تزول وتختفى من النقد الحديث ، وحلت محلها مفاهيم أخرى أقرب ما تكون الى المفاهيم العلمية البحتة وأصبح الأثر الأدبى يقيم لذاته وفى ذاته و واصبح التحليل الأداة الأولى التى يستعملها الناقد وهى نفس الأداة التى يستعملها العالم وأصبح الغرض الذى يبغيه الناقد هو نفس الغرض الذى يرمى اليه العالم ، وهو الايضاح ، كما دخلت النقد أيضا ألفاظ وعبارات عديدة استعارها النقاد من العلم مثل البناء العضوى ، والتفاعل الكيميائى ، والتحليل المنهجى ، وقوانين الحركة والقوة والمقاومة والنسبية والصراع ...

ونستطيع أن نقول ان وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية التي توارثها هو وعى علمي بأسرار الحرفة وأصول الصنعة • ولذلك

كان من المستحيل أن ينشأ فى انجلترا فى عهد الملكة اليزابيث كتاب للقصة القصيرة مثل تشيكوف وهمنجواى لأن التقاليد الأدبية لهذا النوع من الكتابة لم تكن معروفة فى ذلك الوقت ، كما كان من المستحيل أن ينشأ فى مصر كاتب روائى فى أواخر القرن التاسع عشر لأن هذا التقليد الأدبى لم يكن معروفا عندنا فى ذلك الوقت ، ويضيف رشاد رشدى قائلا:

« على آنه قد أصبح من الممكن بعد ذلك وفى خالال القرن العشرين أن يقوم عندنا كتاب للقصة بعد أن أخذنا لهذا التقليد عن الآداب الغربية ، وعلى قدر وعى كتابنا لتقاليد الكتابة القصصية ورسوخ هذه التقاليد فى التربة الأدبية المصرية تكون قيمة القصص التى يكتبونها كأعمال فنية لها المقومات المحددة المعروفة ، ويخطىء كل من يظن أنه يستطيع كسابة القصة أو المسرحية مثلا دون وعى شامل دقيق للتقاليد القصصية والمسرحية والاكان من الممكن أن تعهد الى مهندس لا يعلم شيئا عن اقامة الكبارى ببناء كوبرى على النيل أو أن تعهد الى فيار نشأ على التقاليد الفنية للأثاث الشرقى بصنع كرسى من طراز الملكة آن ، حقيقة أنه نجار ولكنه لم ينشأ على تقاليد الطراز الأوروبي ولذلك فانه لو استطاع أن يصنع كرسيا على الطراز الأوروبي فستغلب عليه المسحة الشرقية ولن يكون بأى حال من الأحوال من طراز الملكة آن ، ولعل ذلك يفسر تعشر

بعض كتابنا فى كتابة المسرحية أو القصمة الأنهم رغم دراستهم اللاداب الأوروبية لم يستوعبوا تقاليدها الاستيعاب الكافى . وهم الى جانب ذلك مازالوا متأثرين الى حد كبير بتقاليد الأدب العسربى وهى تختسلف كل الاختسسلاف عن تقاليد الآداب الأوروبيسة » .

ويتضح المنهج العلمي للنقه الحهديث كأجل ما يكون عندما يحلل علاقة الفنان بالعمل الفني على أساس أن عملية الابداع ليست تعبيرا عن الشخصية بل هي احالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التي خبرها الفنان في حياته الي مركب جديد بيختلف عن المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان، وعملية الابداع تشبه في هـ ذا المجال ، العملية الكيميائيـة ، فكلتاهما عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد . فالخبرات التي كانت السبب في ابداع العمل الفني تختلف داخله عنها في خارجه • بل ويعتبر ت•س• اليوت عقل الأديب وسلطا تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا وبطرق لايمكن التكهن بها • فالعقل المبدع كالمؤثر الكيميائي أو العامل المساعد ، تدخله تجارب الفنان في الحياة فتتحول الى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل ، أما هو فيظل محايدا . وكلما كان التغيير الذي يطرأ على تجارب الكاتب ومشاعره الشخصية أعظم وأتم ، دل ذلك على نضوج عقله المبدع . فالأدب ليس فى اطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه ليس تعييرا عن الشخصية بل تحررا منها • والكاتب المتمكن من فنه يتنازل سعيدا عن نفسه كما هى فى اللحظة القائمة الى شىء أثمن منها وأقيم ، ومن أثم كان نفسوج الكاتب تضحية بالذات لا تنقطع وانعداما مستمرا لشخصيته •

وهذا المنهج العلمى اتبعه رشاد رشدى فى كل الأعسال الأدبية التى تناولها بالنقد والتحليل ، فمثلا فى كتابه «نظربة الدراما من أرسطو الى الآن» يعرف التراجيديا بأنها محاكاة لحدث كامل له حيز معين ، والحدث الكامل هو الذى له بداية ووسط ونهاية ، أما البداية فتعريفها أنها الشىء الذى هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض أن شيئا آخر يمكن أن يسبقه والذى فى الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شىء ، أما النهاية فهى العكس لأن وجودها يجعلنا نفرض بالضرورة أن شيئا قد سبقها ويجعلنا نتأكد أن شيئا لن يلحقها ، والكاتب الذى يبنى قصته بناء محكما لا يملك الحرية فى أن يبدأ أو ينتهى كيفما يشاء بناء محكما لا يملك الحرية فى أن يبدأ أو ينتهى كيفما يشاء بناء محكم الى حد ما مسار التلاحم وقنوات الصراع بحيث ستحكم النهاية نتيجة حتمية لما سبق من تفاعلات وصراعات ،

فالبداية ليست مقدمة وليست عرضا ، انها مرحلة من

مراحل الحدث لابد أن يتبعها شيء معين • أي أنها شيء يترتب عليه بالضرورة حدوث شيء آخر • والبداية والوسط والنهاية ليست لها معنى البداية والوسط والنهاية في الأشياء الآلية ، فلا يمكن أن نقيسها كما نقيس الحب أو حلبة السباق أو المسطرة أو أية مساحة مكانية أو فترة زمنية • ووحدة المحدث التي تنهض على البداية والوسط والنهاية هي أهم عناصر الدراما ، وأيا كان الاختلاف حول الوحدات الأخرى التي نسبت الي أرسطو كوحدتي الزمان والمكان ، فوحدة الحدث شرط أساسي لوجود الدراما ، وهو شرط قائم من أيام الاغريق الي عصرنا هذا ، حتى في مسرح العبث ، وفي مسرح بريخت ، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو •

والمفارقة هي العنصر الوحيد القادر على تفجير الأحداث الأنها تحتم وقوع حدث في مواجهة حدث آخر ، ولذلك فكل ما يسبقها أو يبعد عنها من أحداث لا قيمة له لأنه عاجز عن أن يولد الأحداث بالضرورة والحتمية ، فالمفارقة هي البداية أو الأصل في الحدث الدرامي ، وهي لا تعني الاختدلاف أو التضاد ، فالأبيض والأسود لا يكونان هذه المفارقة ، والقرم والعملاق لا يكونان مفارقة ، والضعيف والقوى لا يكونان مفارقة وهكذا ، ان المفارقة تكمن في العلاقات بين الانسان وغيره من الناس ، أو بين الانسان وبيئته أو بين الانسان

ونفسه و ولابد فى المقارقة من طرفين ، ولابد بين الطرفين من قدر من التشابه أو الاتفاق وقدر من الاختلاف ، وكذلك لابد أيضا أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر ، ولذلك فان العلمية التى تنطوى على مفارقة لابد أن يترتب عليها شىء ، وهذا الشىء هو الصراع الدرامى الذى ينهض عليه العمل الأدبى كله ،

والحدث في الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المالوف في الحياة ، اذ أنه لا يحاكي ما حدث بالفعل ، بل ما يجوز أو يجب حدوثه ، أي أن المحاكاة ليست تقليدا لما هو موجود في الحياة بل اصلاح أو تقنين أو تحسين الحياة ، ولذلك فان المحتمل أو الجائز حدوثه أعم وأشمل مما حدث بالفعل ، ومن ثم فالفن أسمى من الحياة لأنه لا يحتوي ما حدث مرة بل ما يمكن أن يحدث باستمرار ، ولذلك فليست الواقعية في تقليد ما يعكن أن يحدث باستمرار ، ولذلك فليست الواقعية في تقليد الواقعي ، فغالبا ما يخضع هذا الواقعيمة الحقة تكمن في الفوضي والمصادفة ، وبالتالي فان الواقعيمة الحقة تكمن في محاكاة القوانين أو النواميس التي تحكم هذا الكون الذي نعيش فيه ، واذا كان لابد لأحد أن يقلد الآخر ، فالعياة هي التي تقلد الفن هو الذي يجسد قوانين الكون التي يتحتم على الحياة ، فالفن هو الذي يجسد قوانين الكون التي يتحتم على الحياة الحقة أن تتبعها ،

. بهذا المنهج العلمي يسهب رشاد رشدي في البحث عن جُذُبُور مدرسة النقد الحديث في الأصول الأولى للنقد الفني كما عرفه الانسان عند أرسطو ، موضحا أن الاتساق الذي يتمتع به المنهج العلمي في النقد لا يتأثر بمرور الزمن مهما طال • ويتخذ من التفرقة بين البناء الآلي والعضوي نموذجا على هذا فيقول ان أسوأ أنواع الأحداث هو الحدث الحواديتي ، أي الحدث الذي تنابع حوادثه دون ارتباط جائز أو محتم • فالبناء العضوي ينهض على الأحداث التي ليست في ذاتها غير متوقعة ، بل هي التي عبارة عن تنائج غير متوقعة لما سبقها من أحداث ، ومن هنا كانت روعتها وكان تأثيرها الفعال لأنها ليست أحداثا وليدة الصدفة بل تأتى نتيجة لتفاعلات خفية ثم تتكشف لنا من خلال تطور الصراع الدرامي • فالقصة الحواديتية هي التي لا تبني على المفارقة وهي التي تنطور في خط مستقيم يعتمد على اضافة مادة الى أخرى دون أن تؤدى الى نهاية حتمية وناتجة عما سبق من تفاعلات ، فهناك فرق كبير بين الأحداث التي ينبع بعضها من بعض والأحداث التي يتبع بعضها البعض فحسب .

وبنفس مفهوم النقد الحديث يقدم رشاد رشدى فى كتابه « نظرية الدراما من أرسطو الى الآن » دراســة تحليلية لعلاقة التراجيديا بالتاريخ ، والقصــة المبسطة والمركبــة ، وعنصرى الانقلاب والاستكشاف ، والتطور والتعقيد والشخصيات وعصر

النهضة ، والكلاسيكية الجديدة ، والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، والميلودراما ، والواقعية ، والثورة ضد الواقعيدة ، والمسرحية المصنوعة ، والتعبيرية ، والمسرح بعد الحرب العالمية الثانية ، ومسرح العبث ومشكلة المعنى ، والبناء الدرامى عند تشيكوف .

أما كتاب « فن القصة القصيرة » فيقدمه رشاد رشدى الني الأدباء والقراء والمثقفين في مصر والعالم العربي الأن القصة القصيرة فن حديث العهد لم تعرفه الآداب الغربية الا منذ منتصف القرن التاسع عشر ولذلك فهو لا يعنى بتاريخ هدذا الني عنايته بأصوله وقوانينه و وهذه الأصول والقوانين في رأي رشاد رشدى ليست قواعد موضوعية وانما هي تقاليد هدذا الني كما أقامتها أجيال من كتابه ولقد اتبع في دراسته لهذه التقاليد منهيج مدرسة النقد العديث كما يتمثل في الاستقراء والتعليل والمقارنة ، فيجد القارىء أمثلة من القصص العالمية التي قام رشاد رشدى بتحليلها ومقارنتها بغيرها من القصص بهدف ايضاح الأسس الفنية لكتابة القصة القصيرة و

وبهدف نشر الوعى الأدبى السليم كان رشاد رشندى ف أواخر الخمسينيات قد قام بالقاء أحاديث فى « البرنامج الثانى » فى الاذاعة المصرية تحت عنوان « أصول كتابة القصة القصيرة »

لكنه وجد أن برامج الاذاعة يمكن أن تصبح مجرد «كلام في الهواء » ، فآثر أن يحيل تلك الأحداديث الى كتاب بعنوان « فن القصة القصيرة » حتى تعم الفائدة ويصبح في متناول أى مثقف أو قارىء • وكانت هذه الدراسة التحليلية التطبيقية من منظور النقد الحديث أيضا مما يدل على اتساق المنهج النقدى عند رشاد رشدى طوال حيات • فهو منهج لا تعتوره أية تناقضات أو ثغرات أو تراجعات منهج علمي يملك من وضوح الرؤية وتبلورها ما يمكنه من ارساء تقاليد واعية للأدب العربي المعاصر • منهج يحلل به عناصر بناء القصة القصيرة كالخبر والمشخصيات والمعنى ولحظة التنوير ، كما يحلل نسيج القصة ، ووحدة البناء والنسيج • • • الخ •

آكان رشاد رشدى رائدا بلا شك سواء فى مجال النقد النظرى أو التطبيقى • وبرغم اعجابه الشديد بمدرسة النقد الحديث الا أنه لم يكن مجرد تابع لها بل أضاف اليها نظرات ثاقبة تجلت فى تطبيقاته سواء على الأعمال الأدبية العالمية أو العربية • وبرغم سباحته ضد التيار الذى كان سائدا فى الساحة الثقافية قبل قيامه بحملته النقدية ، فانه لم يتراجع ولم يلق السلاح بل ظل شامخا ومتأكدا من منهجه الموضوعى والتحليلي والعلمي طوال حياته ، مما يمكننا من أن نقول ان النقد الأدبى بعد رشاد رشدى لم يعد كما كان قبله ، بعد أن

أدخل فيه منهج التحليل الموضوعي العلمي الذي منح الأدب شخصيته المتميزة ودوره الفني والدرامي والجمالي الذي وجد من أجله •

وكان وعيه النقدى والأدبى والثقافى والحضارى بدوره الكبير قد جعله حريصا على تربية جيل من تلاميذه يحملون الشعلة من بعده وكان يسارع الى تبنى تلاميذه النابهين حتى قبل تخرجهم فى قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهرة، فيساعدهم على اصدار الكتب وعرض المسرحيات ونشر الدراسات النقدية الجادة ولعل سلسلة « اتجاهات النقد الحديثة » التى أشرف على اصدارها فى مطلع الستينيات أكبر دليل على حرصه على ترسيخ أصول النقد الموضوعي التحليلي من خلال كتابات تلاميذه الذين انطلقوا مسلحين بتقاليد النقد الحديث التى نادوا بها نظريا وقاموا بتطبيقها على الأعمال الأدبية التى تعرضوا لها بالنقد ، أو الاستنارة بها عندما خاضوا مجال الابداع الأدبى بصفة عامة والمسرحى بصفة خاصة ،

الفصل الخامس

التساثير والتطويس

سنتناول في هذا الفصل ثلاثة كتب صدرت في سلسلة ((اتجاهات النقد الحديثة) في مطلع الستينيات تحت اشراف رشاد رشادي وهي ((النقد الموضوعي) لسمير سرحان ، و ((النقد التحليلي)) لمحمد عناني ، و ((علم الجمال والنقد الحديث)) لعبد العزيز حمودة ، ثم كتاب ((النقد الانجليزي الحديث)) لماهر شفيق فرياد الذي صدر عام ۱۹۷۰ في سلسلة ((المكتبة الثقافية)) والذي يدل على ان منهج النقد الحديث قد اكتسب

قوة دفع ذاتية بعيدا عن الاشراف المباشر لرشاد رسدى ، وهو ما كان يتمناه حتى لا ترتبط هده الحركة النقدية به شخصيا وتنتهى برحيله .

وكمادة رشاد رشدى فى تحديد الهدف الاستراتيجى من كل انجاز نقدى وأدبى وثقافى له ، فانه نشر تصديرا لكتب هذه السلسلة قال فيه :

«الذي دفعني واخواني الى اصدار هذه المجموعة في النقد الحديث ايمان بأن النقد ليس مجرد ابداء الرآي بيل هو جهد جاد لكي نرى العمل الأدبي كما هو على حقيقته من فالنقد الموضوعي هو وحده الذي يستطيع أن يحدد قيم الأعمال الأدبية ويصلها بعضها بالبعض بحيث يحيل أدب الأمة الى جسم حي متكامل أو مجرى يتدفق دون توقف ، يتصل فيه الماضي بالحاضر والحاضر بالماضي مع والنقد الموضوعي هو وحده بالحاضر والحاضر بالماضي مع والنقد الموضوعي هو وحده أيضا الذي يستطيع أن يربي ما يسمى بالذوق وما هو أيضا الذي يستطيع أن يربي ما يسمى بالذوق وما هو غير فني وما هو غير فني هني ه

وفى هــذه المرحلة الهامة من حياتنا التى نجتازها اليوم نحن فى أشد الحاجة الى تبنى النظرة الموضوعية لا فى الفنون والآداب فحسب بل فى جميع أوجه النشاط الأخرى • ولذلك

فنحن نعتبر هذه المساهمة المتواضعة من جانبنا فى خلق وعى موضوعى فى الفن والنقد واجب يحتمه علينا اعتبار خاص وهو اتنا ننتمى الى الجامعة ونقوم بالتدريس فيها • فنحن نؤمن بأن الجامعة مسئولة عن تبنى القيم الموضوعية ونشرها لا داخل حجرات الدراسة فحسب بل وخارج الجامعة أيضا •

ونحن نؤمن بأن كل دراسة من الدراسات الجامعية لايمكن أن تكون لها قيمة حقيقية ما لم تتصل بحياتنا حاضرا ومستقبلا، وما لم تهدف الى أن تصيب منها الأمة العربية نفعا أكيدا باختصار ما لم تصب في حياة هذه الأمة • ولذلك فنحن وأكثرنا ممن توفروا على دراسة الآداب الغربية وتدريسها قد الينا على أنفسنا أن ننقل ما اكتسبناه من خبرات الى أمتنا ولغتنا العربية ، فهذا هو في رأينا الطريق الطبيعي الذي يجب أن تسير فيه دراسة الآداب الأجنبية •

وبعد _ فالنظرة الموضوعية فى الآداب والفنون _ مثلها فى كل شيء آخر مطلب عسير المنال لا يكتسب الا بالدراسـة والممارسة ، ومن أجل هذا نسعى فى هذه الدراسات الموجزة الى تقديم نظربات أدبيـة ومناهج نقدية تربط بينها جميعا النظرة الموضوعية ٠٠ عسى أن تحقق شيئا من الفائدة » ٠

سمير سرحان والنقد الموضوعي

قى كتاب ((النقد الوضوعى)) ينتبع سسمير سرحان الحديث الأولى المدرسة النقد الحديث بنظرة القبة وشاملة لروح العصر ، فهى مدرسة لم تحمل لواء النقد الوضوعى في عصرنا فجاة أو من فراغ ، بل كانت مزودة بجميع ما يمكنها من النظرة العلمية الى الأعمال الأدبية ، بعد أن أعادت تقييم المدارس النقدية المن تأثرية ، الى النقدية المختلفة من تعبيرية الى تأثرية ، الى تاريخية ، الخ ، فقد وجد النقد الحديث أن تاريخية الى طبيعة الفن ودوره في حياة الانسان ، السليمة الى طبيعة الفن ودوره في حياة الانسان ، كما أصبحت ، على اختلافها ، لا تتمشى مع الروح العلمية في القرن العشرين ، وهي روح تتحسرى العلمية في قيمها وفي حكمها على الأشياء ، فكان الوضوعية في قيمها وفي حكمها على الأشياء ، فكان

ان نادى ابناء هذه الدرسة بالنظرية الموضوعية مبدأ في النقد ، وبالمنهج التحليلي وسميلة لشرح الأعمال الادبية وتفسيرها من داخلها وبوصفها كائنات عفسوية مستقلة عن نفس الشاعر واهوائه وميوله الشخصية ، كما هي مستقلة عن نفس الناقد واهوائه وميوله الشخصية .

ويدور كتاب سمير سرحان حول الملامح الرئيسية لهذا المنهج الموضوعي في النقد وجذوره الأولى عند الناقد الأول للعصر الفيكتوري في انجلترا ، وربما في القرن التاسع عشر بأكمله: ماثيو آرنولد ، اذ أن آرنولد كان أول من نادى بالموضوعية في النقد في عصر كان لايزال غارقا في الرومانسية والنقد الرومانسي + كان أول من قال ان النقد هو « جهد موضوعي » لرؤية الأعمال الأدبية « كما هي على حقيقتها » فأطلق بذلك الشرارة الأولى التي اتهمت النقد الرومانسي بالقصور من جانب بأضاءت طريق النقد الموضوعي من جانب بالقصور من جانب على طريق النقد الموضوعي من جانب الخر + وهو لذلك يعتبر بحق « أبا النقد المحديث » برغم أن النظرات ، خاصة في مهمة الشعر وطبيعته التي قد تكون جوهرية + ويضيف سمير سرحان قائلا:

« ولقد عنيت في هذه الصفحات أن أبين ، في شيء من التأكيد ، أوجه الالتقاء بين آرنولد وبين أبناء هذه المدرسة ،

وأهمها النظرة الموضوعية ثم حاولت بعد ذلك بسط نظرية آرنولد في النقد التي ترتكز على دعامتين رئيسيتين هما دور «العصر» في خلق الشاعر، وطبيعة عمل الناقد في الحكم على الأعمال الأدبية وفي هذا حاولت أن أربطه دوما بهذه المدرسة ونقادها الكبار الذين ساروا فيما بعد على هديه ثم عدلوا في آرائه وألبسوها صبغة علمية منهجية يبدو أنها لم تتوفر لآرنولد بسبب طبيعة العصر الذي كان يعيش فيه، وخلصوها من شوائب اجتماعية وسياسية كان آرنولد يعني بها، حيث كان عصره اجتماعية وسياسية كان آرنولد يعني بها، حيث كان عصره احتماعية والملك أن يكون ناقدا مثله، مفكرا اجتماعيا، ومنظرا لفلسفة اجتماعية كاملة يعتبر النقد والأدب فيها ركنا آساسيا وهذا مناسا ما جعل مفهومه للشعر ومهمته مفهوما خاصا ينبع أساسا من طبيعة عصره، وان كان يتخلص بعد ذلك من نقطة الانطلاق هذه الى مفهوم واسع لطبيعة الشعر ودوره في تفسير الخياة هذه الى مفهوم واسع لطبيعة الشعر ودوره في تفسير الخياة

ومع ذلك تظل العلاقة واضحة بين ماثيو آرنولد وبين مدرسة النقد الحديث مما جعل كتاب سمير سرحان يقتصر على كتابات آرنولد فى النقد الأدبى برغم أهمية كتاباته الأخرى فى الدين والسياسة ، ورغم اقتناع سمير سرحان بأن الفهم الكامل لنظرية آرنولد فى الأدب لا يتأتى الا بفهم نظريته الاجتماعية

المتكاملة ، ومع ذلك حاول في هذا الكتاب من حين الآخر أن يعرض جوانب هذه النظرات الاجتماعية أو السياسية اذا كان هذا لازما لالقاء الضوء على نظريته الأدبية ، مثلما فعل فى الفصل الذي يتحدث عن مفهوم « العصر » ، والجزء الأول من الفصل الذي يتحدث عن مفهوم « الشعر » عند آرنولد •

ويرى سمير سرحان فى ت٠س٠ اليوت رائدا لمدرسا النقد الحديث منذ مطالع هذا القرن • فقد رسيخ مهمة النقد على أساس منهجى متبلور يشرحه سمير سرحان بقوله:

« ان مهمة النقد شرح الأعمال الأدبية ، وتصحيح النوق ، ووسيلة الناقد فى ذلك أداتان رئيسيتان هما : التحليل والمقارنة ، تحليل العمل الفنى ، والعمل على اكتشاف علاقاته الداخلية ، ونسيجه ، وتركيبه ، وما يحتوى عليه من حيل فنية يتوسل بها الفنان لتحويل عاطفته الى جسم موضوعى له كيانه المستقل وحياته الخاصة به ، ثم مقارنته بالأعمال الفنية السابقة عليه فى التراث الأدبى حتى يتحدد مكانه منها وقيمته الموضوعية ، بوصفه فنا ، بالنسبة الى باقى الأعمال العظيمة ، ولا يعنى هذا أن العمل الفنى الجديد لابد أن يطابق أعمال التراث من حيث وسائله الفنية ومنهجه الفنى ، اذا جاز هذا التراث من حيث وسائله الفنية ومنهجه الفنى ، اذا جاز هذا القول ، وانما العمل الفنى الجديد بحق ـ كما يقول اليوت ـ

هو ذلك الذي ينتمى الى تراث الأمـة الأدبى من ناحيـة ، ولا ينتمى اليه من حيث هو عمل « جديد » يضيف على هـذا التراث ويعدل فيه ويجدد نظرتنا اليه • أما الحكم الفصل فى نقد العمـل الأدبى الجديد فهو التراث الأدبى وليس القيـم الاجتماعية والأخلاقية التى ما تفتأ تتغير من عصر الى عصر ، ومن مجتمع لآخر ، أو أهواء الناقد وميوله • فالناقد الموضوعى ينظر الى العمل بوصفه جسما حيا مستقلا بذاته ، وهو يتناوله بالشرح والتحليل بهدف تبيان قيمته بوصفه كائنا مستقلا قادرا على أداء وظائف محددة للمجتمع والفرد _ ليس هذا مجالها _ على أداء وظائف محددة للمجتمع والفرد _ ليس هذا مجالها _ ولكنه بالتأكيد لا يهدف مباشرة الى أداء هذه الوظائف » •

وفى هـذا يتفق اليوت مع آرنولد فى النهى عن تحميل الشعر مهمة تعليمية مباشرة • فالشعر عند آرنولد لا يهدف الى النقد الاجتماعى أو السياسى ، كما لا يهدف الى الدعاية لمبادىء أخلاقية أو اجتماعية معينة ، وانما هو وسيلة « لتفسير » الحياة عن طريق العاطفة • وهذا « التفسير » هو كل مهمة الشعر فى المجتمع ، وعن طريقه يستطيع قارىء الشعر أن يكون ـ كما قال ريتشاردز فيما بعد _ أفضل من الشخص الذى لا يقرأ الشعر ، اذ يمكنه الشعر _ عند آرنولد _ من أن يفهم جوهر الشعر ، اذ يمكنه الشعر _ عند آرنولد _ من أن يفهم جوهر الحياة فهما أعمق ويتصل بهذا الجوهر عن طريق عاطفته فيضع

يده على مكنون سرها ويتوافق معها فتتم لديه عملية شبيهة بعملية « التطهير » التى قال بها أرسطو منذ عهد اليونان القدماء • وفى هذا يستشهد سمير سرحان بما قاله الناقدان بروكس ووارين فى مقدمة كتابهما « تفهم الشعر » •

« الشعر يعطينا معرفة ، وهي معرفة بانفسينا في علاقتها بعالم التجربة اذا تحددت نظرتنا اليه بالأهداف والقيم الانسانية، وليس بالحساب العقلي ، والتجربة ، اذا نظرنا اليها من خلال الأهداف والقيم الانسانية ، تتضمن عملية متطورة ، وفي هذه العملية يتجسم الجهد الانساني للوصول به من خلال الصراع للي معنى ، ، ، ولأن الشعر به مثله مثل جميع الفنون بيتضمن هذا النوع من المعرفة التجريبية ، فنحن نفقد قيمة الشعر اذا ظننا أن نوع المعرفة الخاص به يحتوى على « رسائل » وبيانات وشدرات العقيدة ، فلا يمكن أن نحصل على المعرفة التي يقدمها الشعر لنا ، الا اذا استسلمنا للأثر الكلى الدقيق للقضيدة بوصفها كلا متكاملا » ،

ويقر سمير سرحان بأن الشعر لابد أن يومسل معنى ما ، لكنه يحدد هـذا المعنى بأنه ليس « رسسالة » أو « بيانا » أو « عقيدة » معينة على حد قول بروكس ووارين ، وانما هو جماع ما تحتوى عليه القصيدة بوصفها كلا متكاملا ، جسسما

حيا مستقلا له مكوناته الخاصة به والتي تجعل له أثرا كليا . ويرى سمير سرحان أن المشكلة الرئيسية التي يواجهها النقد الموضوعي هي مشكلة « المعني » في الشعر أو الفن عامة . فالنقد الموضوعي:

«ينظر الى القيم والمعانى التى قد تحتوى عليها القصيدة من داخل القصيدة نفسها وليس من خارجها ، فهذه المعانى تكشف عن نفسها للقارى، الذى يعرف كيف يستسلم للأثر الكلى للعمل الفنى ، ولهذا السبب فان الفهم الواعى للعمل الفنى وتفاصيله وبنائه ومعناه لا يمكن أن يتم اذا أراد الناقد أن يحمل هذا العمل معانى وقيم لا يكشف عنها « الشكل » القائم على صراع أساسى يوصل « معنى » معينا فالمعانى والقيم هى جزء من « دراما » القصيدة بوصفها « قيما » معينة أو أفكارا لا تكتسب أهميتها فى القصيدة بوصفها « قيما » معينة أو أفكارا البناء مجردة وانما بوصفها « وسائل » فنية تساعد فى اكمال البناء العام للعمل الفنى الى جانب الوسائل الفنية الأخرى كالمفارقة الأساسية والمفارقات الفرعية والموقف الشعورى والصور الفنية والكلمات الى آخر الوسائل التى يتوسل بها الشاعر لاتمام بنائه الفنى » •

ولذلك يركز سمير سرحان على اصرار النقد الموضوعي

على أن يحد نفسه بحدود القصيدة ليراها من داخلها ، آو « كما هي على حقيقتها » ، كما قال آرنولد ، ولا يبحث في العمل عن معان وقيم خارجية ، فالناقد الموضوعي يرفض تركيز اهتمامه على علاقة العمل الفني الذي يحلله بالاهتمامات الأخرى الموجودة في الحياة ، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم أخلاقية أم دينية ، ، وصفه فنا يحدث تأثيرا جماليا قبل أي شيء قيمة العمل الفنية بوصفه فنا يحدث تأثيرا جماليا قبل أي شيء آخر ، فاذا حاول الناقد أن يفصل قيمة العمل الأخلاقية أو السياسية مثلا ، عن قيمته الجمالية ، فانه بهذه المحاولة الفاشية لا يستطيع أن يصل الى تحديد متكامل الأي من القيمتين ، وفي هذا يستشهد سمير سرحان برأى الناقد اليزيو فيفاس عندما يقول :

« اذا كان العمل الفنى يؤثر فى نفوسنا أخلاقيا ، عندما نفصله عن قيمت الجمالية ، فهو لا يؤثر فينا بوصفه فنا ، وانما بوصفه عملا أخلاقيا ، وهنا تكون أحكام الناقد الجمالية المتخصصة لا جدوى لها كلية ٠٠ ولكن اذا كان يؤثر فينا أخلاقيا بواسطة قيمته الجمالية فان الفحص السليم لهذه القيمة الأخيرة قد يبدو ضرورة تسبق الفحص الكافى لقيمته الأخلاقية » •

ويؤكد سمير سرحان أن النقد الموضوعي لا يتأني الا من خلال تحليل « البناء » أو « الشكل » • وهذا « الشكل » فلال تحليل « البناء » أو كما يقول الناقد بروكس السكر الذي يغلف حبة الدواء لكي يستطيع الانسان ابتلاعها، وانما هو المعنى نفسه الذي يوصله العمل الفني • والعمل يحتوى على « مادة » ينظمها ويرتبها الفنان حتى يستطيع أن يبني منها جسما معينا • فاذا كان وجود « القيم » منفصلا عن بناء العمل الفني أو « الشكل » فلا يصبح عملا فنيا ولا يمكن للنقد الموضوعي أن يتناوله بوصفه فنا ، ولا يمكن للناقد الموضوعي أن يتناوله بوصفها اشياء خارجة للناقد الموضوعي أن يشير الي هذه القيم بوصفها اشياء خارجة عن « دراما » العمل الفني وحركته المتطورة • ويضيف سمير سرحان قائلا:

« فالحكم الموضوعي على « قيمة » العمل اذن ، لايمكن أن يتم الا اذا استطاع الناقد تحديد قيمة العمل الفنية ، دون النظر الى خلاف أو اتفاق هذا العمل مع أفكاره وأحاسيسه ، ودون النظر الى ما يطلب هو من العمل أن يؤديه ، فالخلط بين قيمة التجربة الفنية ككل ، وبين قيمة معينة تحتوى عليها هذه التجربة ، يسلم الناقد الى الحكم الذاتى الخاطىء ، ذلك أن « القيم » أو « القيم » الخارجية عن العمل ، قد تكون ـ كما

يقول الناقد تيت _ مثارا للخلاف بين قارىء وآخر ، فما قد بجده قارىء ما ، قيمة خيرة ، قد يجده آخر قيمة شريرة ، وهذا الخلاف نفسه يعنى أن كلا من القارئين قد فشل فى رؤية العمل الفنى موضوعيا » •

ولذلك يعتبر سمير سرحان ماثيو آرنولد الأب الشرعى لمدرسة النقد الحديث لأنه كان أول من اعتبر المقياس الصحيح والحقيقى للحكم على الأعمال الأدبية هو المقياس الموضوعى الذى لا يأبه بالتاريخ ولا بالأهواء الشخصية وانما ينظر الى العمل الأدبى فى ذاته بدون أية اعتبارات خارجية • ودعوة آرنولد الى ضرورة أن نقيس ما يصادفنا من شعر بأييات تعييرات صاغها الخالدون من الشعراء تشبه الى حد كبير أداة «المقارنة» التى نص عليها اليوت ، لكن سمير سرحان يستدرك فيضيف أن آرنولد لم يحدد وسيلة استخدام هذه الأداة بدقة ولا ينص على ما اذا كانت المقارنة تتم بين عمل فنى كامل وعمل آخر ، أو بين العمل الفنى الواحد وبين تراث الأعسال الفنية التى سبقته من نفس النوع • ومع ذلك فقد منح سمير سرحان حق الريادة لآرنولد لاصراره على تتبع جذور مدرسة النقد حق الريادة لآرنولد لاصراره على تتبع جذور مدرسة النقد الحديث ايمانا بأنه لا توجد ظاهرة أو حركة من فراغ •

وهذه النظرة التأصيلية الشاملة العميقة تميز المنهج النقدى

عند سمير سرحان + وهي نظرة تتجلى في حديثه عن أفلاطون في مجلة « الجديد » عدد أول سبتمبر ١٩٧٣ تحت عنوان « أخطر هجوم على الفن » في هذه المقالة أوضيح سمير سرحان أن ملاحظات أفلاطون حول طبيعة الشعر ووظيفته تعتبر أول نظرية متكاملة ومترابطة في تاريخ النقد • وتنبع هذه النظرية من فلسفة أفلاطون العامة بصفتها جزءا أساسيا من نظريته في المعرفة وفي تكوين الدولة المثالية التي أطلق عليها « الجمهورية » وهي ترتبط بنظرته الى طبيعة المحاكاة ورفضه في النهاية للشعر على أساس أنه وسيلة قاصرة للمعرفة والتعليم معا •

ويتخذ سمير سرحان من منهج النقد الحديث سلاحا يهاجم به أفلاطون دون تردد أو وجل • فالعقلية النقدية التي تربت على يدى رشاد رشدى لا تتوقف عن التحليل ومواجهة أكبر الشخصيات التي اكتسبت مهابة واجلالا كبيرين عبر القرون • فكل الأفكار والتوجيهات والآراء قابلة للتحليل والتفنيد طالما أنها من صنع البشر • والعقل النقدى يرفض التلقين والأفكار المسبقة التي أصبحت في حكم المسلمات • يقول سمير سرحان:

« والركيزة الأساسية لنظرية أفلاطون فى الشمعر هو أنه محاكاة للطبيعة ، ولفظ « محاكاة » يعنى ضمنا وجود « طبيعة » أو « حقيقة » أو « واقع » خارج عقل الفنان هو الذى يحاكيه

هذا الفنان أو يحتهد أن يعطينا في عمله الفني صورة منه . وتتمثل درجة مهارة الفنان في مدى قدرته على اعطائنا « نسخة » من هذه الطبيعة أو الواقع الموجود خارج ذاته ٠٠ وهذا في حقيقة الأمر هو جوهر النظرية الكلاسيكية في النقد التي بدأت بنظرية أفلاطون واكتسبت العديد من التفسيرات بعد ذلك في أعمال جميع الكلاسيكيين من أرسطو حتى جون درايدن . ولا يجب أن يتبادر الى أذهاننا أن نظرية المحاكاة بهذا المعنبي هي ككل أشكال الواقعية التي تهدف أساسا الى اعطساء نسيخة من الطبيعة أو الواقع أو تعطينا صورة فوتوغرافية له أو ايهاما به • ولكن المفهوم الكلاسبكم للمحاكاة كما بدأه أفلاطون في نظريت للمعرفة أعمق من ذلك بكثير • وهو ينبع من مفهوم الناقد لهذه الطبيعة التي يحاكيها الفنان في عمله • فاذا كان الفن فى المفهوم الكلاسيكي يحاكي الطبيعة فان السؤال الذي يجب أن يتبادر الى الأذهان على الفور هو: ماذا نقصه بكلمة الطبيعة أو بالآحرى ما هو مفهوم الطبيعة ؟ آهل الطبيعة هي « المناظر الطبيعة الخلابة » ، أم هي « الحياة الطبيعية » التي تفترض درجة من البداءة حيث تكون الحياة أقرب الى الفطرة وأكثر بعدا عن تعقيدات الحضارة ، أم هي « طبيعة النفس البشرية » بمعنى طبائع البشر وأنساط سلوكهم العادى ؟ والحقيقة أن « الطبيعة » كما أرسى أفلاطون مفهومها في نظريته للمعرفة ليست هذا ولا ذاك وانما هي تلك الأشكال والأفكار والمثل الدائمة والشاملة والخالدة التي قال أفلاطون انها موجودة فقط في عالم المثل • وبهذا المعنى فان « الطبيعة » ليست هي الظاهرة أو الظواهر المتكررة والزائلة في عالم الواقع وانما هي « جوهر الطبيعة » أو « الجوهر » الذي يمكن اعتبار الواقع أو الظواهر ظلا له أو تقليدا له » •

ويعلق سمبر سرحان على هذا المفهوم بأنه اذا كان أفلاطون يعتقد بأن «جوهر الطبيعة » هو عالم المثل ، وأن عالم الظواهر ليس الا محاكاة لعالم المثل ، فهو يبنى نظرته للفن على أساس أنه محاكاة للمحاكاة وبطبيعة الحال فان هذا المفهوم الذي يورده أفلاطون اطبيعة المحاكاة في الفن هو مفهوم حرفي الى حد كبير بفترض أن المحاكاة هي عملية نقل صورة فوتوغرافية ، وأقرب يفترض أن المحاكاة هي عملية نقل صورة فوتوغرافية ، وأقرب الى الأصل بقدر الامكان ، من الشيء الذي يحاكيه الفنان ، وبالتالي فان مهارة الفنان تكمن فقط في أن ينقل الينا نسخة طبق الأصل مما يحاكيه وهي بهذا الشكل نظرية ساذجة في الواقعية الفوتوغرافية ، ولكن أفلاطون يستخدم هذا الديالكتيك كوسيلة لرفض الفن على أساس نظريته في المعرفة على اعتبار أنه يبعدنا عن معرفة الحقيقة وبالتالي فهو لا يصلح وسيلة ألمعرفة ، وهـ ذا الرفض للفن ينبع أساسا من نظرة نفعية

لوظيفة الفن تتطلب منه أن يؤدى نفعا معينا ، ولا تفرق بين دور الفنون الجميلة ودور الفنون النافعة أو التطبيقية التى تصلح لاستخدامات الانسان العملية فى حياته اليومية مثل صنع الأثاث أو خلافه • فأفلاطون يطلب من الفنون الجميلة أن تؤدى عملا أو أن تكون نافعة ، ويساوى بينها وبين الفنون التطبيقية التى تهدف أصلا الى خدمة الانسان فى حياته العملية •

ومن محاورة « أيون » لأفلاطون يخرج سمير سرحان مالنتيجة التالية :

« ان أفلاطون يرفض الفنان فى اطار نظريته فى المعرفة على أساس أنه بعيد عن الحقيقة بدرجتين ، أى أنه بدلا من أن يقربنا من معرفة الحقيقة فهو يبعدنا عن هذه المعرفة ، وأفضل منه النجار أو الصانع أو أى حرف لا يبعد عن الحقيقة فى عالم المثل الا بدرجة واحدة » ،

فالسرير الذي يصنعه النجار هو محاكاة لفكرة السرير أو السرير المثالي الموجود في عالم المثل • وعندما يأتي الشاعر ليصف السرير في صورة فنية فانه يحاكي سرير النجار الذي هو محاكاة للسرير المثالي وبالتالي فان السرير الموصوف في القصيدة هو محاكاة للمحاكاة • وإذا كانت الحقيقة الوحيدة هي

السرير المثالى ، فان السرير فى قصيدة الشاعر بعيد عن الحقيقة بدرجتين لانه يصف سرير النجار الذى هو بدوره بعيد عن الحقيقة بدرجة واحدة ، ولذلك يدين أفلاطون الفنان على أساس آنه فى محاكاته للظواهر ، التى هى بدورها محاكاة للأفكار أو المثل ، لا يعطينا صورة حقيقية للواقع ، وليكن السرير الذى صنعه النجار مثلا ، لأن ذلك مرتبط بوجهة النظر التى ينظر بها الفنان الى الحقيقة ، ولذلك يؤمن أفلاطون بعدم امكان الاعتماد على الفن كوسيلة لمعرفة الحقيقة لأن الفنان عنده ، لا يستطيع على الفن كوسيلة لمعرفة الحقيقة لأن الفنان عنده ، لا يستطيع أن يعطينا صورة حقيقية للواقع لأنه ينظر اليه من خلال وجهة نظر معينة ، وغاية ما نستطيع الوقوف عليه هو وجهة نظر الفنان فى الواقع ،

ويطبق سمير سرحان منهج مدرسة النقد الحديث على نظرية أفلاطون في النقد فيقول:

« الواضح من هذا المنطق أن أفلاطون يريد من الفن أن يوصل الينا « معلومات » بدلا من « رؤيا » • وهى نقطة عويصة تنعلق بالفرق الأسساسي بين العلم والفن • • فاذا كانت وظيفة العلم هي اعطاء المعلومات أو ايضاح ودراسة القوانين العلمية التي تحكم الظواهر فان وظيفة الفن تختلف عن ذلك كل الاختلاف • وأفلاطون يريد منا أن نعامل الفن بنفس القوانين

والمنطق الذى نعامل به العلم و لا يمكن القول بأنه من السنداجة بحيث يخلط بين نشاطى انسانين مختلفين كل الاختلاف ولا وجه للمقارنة بينهما كالعلم والفن ، ولكن ما نستطيع أن نستخلصه من مناقشته الجدلية هو آنه يطلب من الفن أن يؤدى دور العلم ثم بعد ذلك يستخدم قصور الفن عن أداء هذا الدور ذريعة لادانته على أساس آنه وسيلة قاصرة للمعرفة الموضوعية » •

ويواصل سمير سرحان تفنيد آراء أفلاطون في الشمعر اذ أنه لا يقتصر على اتهام الشعر بأنه وسيلة قاصرة لمعرفة الحقيقة التي تكمن في عالم المثل ، وانما يتهم الشاعر في محاورة «أيون » بعدم القدرة على معرفة الواقع نفسه الذي يعتبر ظلا أو محاكاة للحقيقة ، ويرى سمير سرحان أن أفلاطون يثبت ذلك بشيء من خفة المناقشة ما على وزن خفة اليد ما التي يمارسها سقراط مع المنشد المسكين أيون عندما يضيق عليه الخناق بأسئلته حتى ينتزع منه اجابات لم تكن لتخطر له على بال ، ومن خلال هذه الأسئلة نجد أن سقراط ، الذي يضع أفلاطون أفكاره على لسانه ، يتطلب من الشاعر أن يعرف الشيء الذي يصفه في شعره معرفة علمية دقيقة أو معرفة المتخصص ، فاذا كان يصف قيادة المركبات مثلا ، وهو المثال الذي يسموقه سقراط ، فلابد له آن يكون على معرفة دقيقة بحرفة قيادة

المركبات ، والا لما أمكن الاعتماد على الوصف الذي يورده الشاعر «كمعلومات» واذا كان من المستحيل على الشاعر أن يعرف جميع الحرف أو « الفنون » التي يصفها في شعره ، فمن المستحيل بالتالي أن يعطينا معلومات حقيقية عن هده الفنون أو الحرف .

ويستخدم سمير سرحان منهج النقد الحديث عندما يقول معرفة الواقع • وبالتالي فما لا يستطيع الشاعر أن يعرفه لا يستطيع أن يصوره أو يصفه في عمله الفني • وما دامت معرفته بهذا الواقع غير دقيقة أو غير تخصصية ، أو هي بالمعنى الذي يقصده أفلاطون غير موجودة أصلاء فهو لا يمكن أن يدعى لنفسه القدرة على توصيل المعرفة ولا يمنكن لنا أن نعتبر شعره وسيلة نعرف من خلالها الواقع • ويهاجم سمير سرحان أفلاطون لهذه المناقشــة الظالمة لطبيعة الشعر ، كما يرفض مساواته بين الشعر وسائر ما يسميه « بالفنون الأخرى » التي تنتمي أصلا الى مجال الحرف أو التجارب العملية في الحياة بهدف صناعة أو اتتاج شيء يصلح للاستعمال اليومي • كذلك يكشف عن أن الحوار الذي يديره سقراط في محاورة « أيون » لا يتطرق أبدا الى ما يمكن اعتباره - يمنطق أفلاطون - المعرفة الخاصة بالشعر دون غيره من الفنون ، وهو الكشف عن التجربة الانسانية المتمثلة فى صورة مشاعر وعلاقات ومواقف شعورية ونفسية وفكرية واستجابات الانسان للعالم الذى يعيش فيه وردود فعله تجاه هذا العالم • كما أن أفلاطون لا يتطرق أبدا الى فن الشاعر الذى يخلق بناء رمزيا فى عمله الفنى لا يحاكى حرفية الواقع ، وانما يتعدى ذلك الى تنظيم أجزائه فى شكل فنى بهدف الكشف عن النمط الذى يحكم الواقع وعلاقات أجزائه بعضها بالبعض • وهو الاتجاه النقدى الموضوعى والتحليلي الذى أكدته مدرسة النقد الحديث •

ويتعمد أفلاطون افتراض المساواة بين ما هو فن وما هو حرفة أو صنعة كى يساوى بالتالى بين الشعر وسائر الحرف الأخرى فى « الوظيفة » التى يؤديها ، وبهذا القياس الجائر يثبت أن الشعر عاجز عن آداء وظيفة نافعة من نوع ما مثل النفع الذى يعود على الانسان من قيادة العربات أو صنع الأدوية مثلا ، وبالتالى فالشعر أقل مرتبة عن سائر الفنون أو الحرف الأخرى بل يمكن اعتباره بلا جدوى على الاطلاق ، مما جعل أفلاطون يقوم بنفى الشعراء من جمهوريته .

ثم يتطرق مسمير سرحان في هذا الجزء من المناقشة الأفلاطونية الى محاولة للاجابة على سؤال من أخطر الأسئلة

النقدية وهو: ما جدوى الشعر أو الأدب والفن عموما ؟ وهو السؤال الذي ظل التنظير النقدى يحاول الاجابة عليه منذ أفلاطون حتى مدرسة النقد الحديث ، واحتدمت حوله الكثبر من المعارك الأدبية ، لدرجة أن سمير سرحان يعتبر تاريخ النقد بمثابة تاريخ الدفاع عن الشعر واثبات جدواه • ففي البداية طالب أفلاطون الشاعر أن تكون له معرفة تخصصية بما يصفه في شعره على أن « النفع » هو النتيجة التي سيخرج بها القارىء من التعرف على الوآقع أو ممارسته أو الاستفادة منه من خلال وصف الشاعر ، وإذا عجز الشاعر عن ذلك فإن شعره لا فأثدة منه • والنفع أو الفائدة التي يتطلبها أفلاطون من الشعر ليست فائدة فكرية أو نفسية أو اجتماعية وانما هي فائدة عملية في الحياة اليومية وتختلف عن مفهوم الفائدة الذي يضعه بعض النقاد الكلاسيكيين من أتوا بعد أفلاطون مشل هوراس وفيليب سيدنى وتوماس رايمر وغيرهم ممن كانوا يقصرون معنى النفع أو الفائدة على التعليم والتهذيب الأخلاقي •

بهذه السلاسة والعمق يتناول سمير سرحان مفهوم النقد والأدب عند أفلاطون من وجهة نظر مدرسة النقد الحديث مع تحليل المراحل التي مرت بها الكلاسيكية عبر حوالي ثلاثة وعشرين قرنا من الزمان و وبرغم استفادة سمير سرحان من الانجازات النقدية لأستاذه رشاد رشدي ، الا أنه استطاع

أن يتناول بالتحليل والدراسة زوايا جديدة لم يتطرق اليها أستاذه مما يدل على عمق بصيرته وعلى الرغم من انشغال سمير سرحان بالتدريس فى الجامعة وبالمناصب التى حمل مسئولياتها مثل الثقافة الجماهيرية ثم هيئة الكتاب، وعلى الرغم من عشقه للابداع المسرحى الذى شغله عن الكتابة النقدية ، فان ما أنجزه فى مجال النقد عبرغم قلته بيعد مدخلا أصيلا للنقد الموضوعى الذى نحن فى أشد الحاجة اليه فى حياتنا الأدبية والفنية بصفة خاصة وحياتنا الفكرية والثقافية بصفة عامة ،

محمد عناني والنقد التحليلي

اذا كان سهر سرحان في كتابه ((النقسد الموضوعي)) قد ركز على ماثيو آرنولد بصفته الأب الروحي لمدرسة النقد التحديث ، فان محمد عناني في كتابه ((النقد التحليلي)) يركز على كلينث بروكس بصفته احد اعمدة هـنه المدرسة ، وبالتالي فهو يضيف تنويعة جديدة الى تنويعة سمير سرحان في سيمفونية الحركة النقدية الجديدة .

يرى محمد عنانى ان النقد الحديث كله قائم على العلم الذى لا ينحى الاحساس جانبا لانه علم الاحساس وادراك طبيعة الشعور البشرى في جميع صوره وحالاته و ولذلك فقد غمر تيار علم النفس ميدان الفن من ألفه الى يائه حتى صرنا نرى كل

شيء على اساسه . ولا ينطبق هــنا على مفهوم الفن والنقد فقط بل على الهدف منهما ونفعهما المباشر وغير المباشر ، مقصودا وغير مقصود ، وصلة العمل سواء بالفنان أو بالمتلقى ، وقد اتخذ محمد عناني من أحدى مقولات بروكس النقدية نقطـة انطـلاق لدراسته ، منحتها الكثير من التباور والشمول وعمق البصــيرة برغم عــدم ضخامـة الدراسـة ، يقول بروكس في تصويره لكتابه ((تفهم الشعر)) :

« ان الشعر يهبنا معرفة بنفوسنا فى علاقتها بعالم التجربة ١٠٠ فى ضوء الدوافع والقيم البشرية ٠ وهذه التجربة اذن درامية بمعنى أنها ملموسة ، وأنها تستغرق عملية حدث ، وأنها تجسم المجهود الانسانى كى تصل عن طريق الصراع الى معنى ١٠٠ ولكن هذا المعنى ليس رسالة أو مذهبا أو فكرة ١٠٠ الخ ٠ وانسا هو انطباق القصيدة ككل على نفوسنا بما بها من عوامل فنية دقيقة متشابكة ٠ واذن فنحن لا نصل الى هذا اللون الخاص من المعرفة الا عن طريق المشاركة فى درامة القصيدة واستيعاب شكلها الفنى ٠ ولكن ماذا نعنى فى هذا السياق بالشكل ٢ ان خلق الشكل هو العثور على طريق لنتأمل وربما لنفهم دوافعنا البشرية ١٠٠ لأن اللون الخاص من المعرفة التى يهبنا الشعر اياها لا تصلنا الا عن طريق الشكل ١٠٠ ولابد أن نبذل قصارى جهدنا لادراك عناصر الشعر الشكل ١٠٠ ولابد أن نبذل قصارى جهدنا لادراك عناصر الشعر

من حوادث بشرية ، وصور فنية وأنماط الموسيقي اللفظية ، وألوان صياغة العبارات » •

من هذا المنطلق يؤكد محمد عناني أن الوظيفة التي نسسها بروكس الى الشعر وظيفة نفسية ٠ فاذا كانت المعرفة الشبع بة تهبنا وعيا ، فهو وعي بالنفوس والعواطف والأحاسيس والدوافع البشرية • وهي معرفة تختلف أساسا عن المعرفة الذهنية القائمة على التجربة والاستنباط والتقنين • فنحن حين نقرأ القصيدة لا نقرؤها لمجرد الخروج بفكرة أو حقيقة موضوعية ٠٠٠ الخ ٠ وانما « نستسلم » للقصيدة ونعيشها . وهذا التعبير الجميل « الاستنسلام » الذي تتبعه « المعايشة » يوضح لنا مدى قدرة عنائي على تقنين مفهوم المعنى أو الوظيفة الشعرية عند مدرسة النقد الحديث ، فلاشك أن الشعر خاصة ، والفن عامة ، يحمل فى طياته من المتعة والمعنى والهدف ما يختلف عن المتع والمعانى والأهداف التي قد تقدمها لنا أنشطة أخرى في الحياة • انهـــا متعة نفسية ، تنويرية ، تغوص بنا في أعماق النفس البشرية ، ولذَّلك فان الاستسلام لها متعة من نوع متفرد • فكل قصيدة ناضجة لها نمط شعوري خاص بها وقادر على أن ينتظمنا وأن يبعث فينا الأحاسيس التي تعمق وعينا بأحاسيس البشر وانفعالاتنا ذاتها و

ويحرص محمد عنانى على تبين أوجه التشابه بين بروكس وريتشاردز حول وظيفة الشعر حتى يبلور لنا مدرسة النقد الحديث كسيمفونية واحدة وان كانت بتنويعات متعددة • فكل من بروكس وريتشاردز يؤمن بالفائدة النفسية للشعر ، وأهمية الوعى الحسى بدوافع البشر • فالشحر لا يعلم الانسان أو يلقنه معلومات جديدة بل يؤثر فيه ليعيد صياغة كيانه النفسى والانفعالى والشعورى فيجعل منه انسانا أفضل • وربما كان العرب القدامى قد أدركوا هذه الحقيقة الانسانية فى الزمن الغابر ، فأسموا هذا النشاط الأدبى « شعرا » نسبة الى الشعور أو المشاعر ، وهى تسمية ندر أن نجد لها نظيرا فى مختلف اللغات الأخرى ، مما قد يدل على وعى العرب المبكر بوظيفة هذا الفن •

ونحن نورد هذه اللمحة التأصيلية لأن التأصيل الأدبى والنقدى كان دائسا الشغل الشاغل لمحمد عنانى و صحيح أن دراسته غربية بصفة عامة وانجليزية بصفة خاصة والا أن اثقافته كانت أشمل من ذلك بكثير و فقد كانت عينه مركزة دائما على الأدب والنقد العربى سواء على مستواه التراثى القديم أو مستواه المعاصر الحديث و وبرغم أن هذا الكتاب « النقد التحليلي » ينهض أساسا على دراسة المنهج النقدى عند بروكس ، الا أنه يحرص على تطبيقه سواء على نماذج من الأدب العربى أو على نظرات أو نظريات فى النقد العربى مثلما

فعل فى المقدمة التى كتبها ميخائيل نعيمة لديوان « الجداول » لايليا أبو ماضى ، والدراسة النقدية التى كتبها يحيى حقى عن مسرحية « شرف المهنة » لمحمد جلال كشك ، وكتاب « شعر اليوم » لمصطفى عبد اللطيف السحرتى ، وكتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبه ، و « البديع » لابن المعتز ، و « نقد الشعراء » لابن قتيبه ، و « البديع » لابن المعتز ، و « نقد الشعر » و « البيان والتبيين » للجاحظ ، و « العمدة » لابن رشيق ، و « النقد المنهجى عند العرب » لمحمد مندور ، لابن رشيق ، و « النقد المنهجى عند العرب » لمحمد مندور ، و « أسرار البلغة » و « دلائل الاعجاز » لعبد القاهر و « أسرار البلغة » و « دلائل الاعجاز » لعبد القاهر الجرجانى ، و « ساعات بين الكتب » لعباس محمود العقاد ، « شوقى شاءر العصر العديث » لشوقى ضيف ،

وهكذا لم يكتف محمد عنانى بمهمة التنظير لمنهج النقد التحليلى بصفة عامة ومنهج بروكس بصفة خاصة ، بل حرص على الحانب التطبيقى أيضا ، سواء على نماذج أجنبية أو نماذج عربية ، فمثلا يختم كتابه بفصل بعنوان « نموذج من النقد التحليلى » يطبق فيه المنهج التحليلى على ديوان « مدينة بلا قلب » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ، وبهذا ينحى منحى جديدا تماما فى نقد الشعر العربى المعاصر الذى اقتصر

طوال أجيال عديدة سابقة على مجرد التفسير الأسلوبي وملامح البيان والبديع والبلاغة مع التركيز على بيئة الشاعر وعصره وأخلاقياته ومواقف الشخصية البحتة • يتضح منهج النقد الحدث في تناول محمد عناني لقصيدة « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المعطى حجازي عندما يقول:

« تواجهنا عند البداية مشكلة أساسية في تناولنا لهذه القصيدة: وهي هل نعتبر « بطل القصيدة أو ضمير المتكلم فيها الشاعر نفسه أم نعتبره « شخصية » خلقها الشاعر وصنور موقفها الشعوري ؟ واذا كنا بصدد الحديث عن الشاعر نفسه حديثًا غير فني مثل الذي يهتم به كتاب السير ، كان لنا أن ندرس صلة الشاعر الشخصية بقصيدته وهل تمثل تجربة واقعية له حدثت بالفعل أو لم تحدث وهكذا ٠٠ ولكنا ما دمنا بصدد النقد الفني لها فليس لنا الحق في مناقشة بنوتها للشاعر أو تمثيلها لتجارب حياته ٠٠ وانما لنا فحسب أن تتناولها بصفتها كأنّنا مستقلا _ كل ما فيها خاضع لها _ اذ أن امتياز الشاعر فنيا أى اكتمال بنائه الفنى لقصيدته أثر من آثار سيطرته على النخلق الشعرى السليم وهو اختفاء الشاعر وراء قصيدته بما بها من عوامل فنية هي التي تثيرنا وتبعث فينا الأحاسيس التي ينشدها ، فالشاعر حين ينتهي من خلق قصيدته يكون قد أتم أداء دوره ولم يعد لنا ما يربطنا به ســوى القصيدة • واذن فان

القصيدة التى تلجئنا _ لعدم سيطرة الشاعر على فنه _ الى الرجوع الى حياته حتى نفهم ما يعنى بتلك الاشارة الى حادثة في حياته خاصة أو ما يعنى بذكره الأسماء أشخاص عاش معهم وذكرهم دون أن يصورهم _ أقول ان القصيدة التى تضطرنا _ حتى نفهمها _ أن نرجع الى حياة الشاعر قصيدة ناقصة » .

وعلى هذا الأساس لا يعتبر عنانى الشاعر ضمير المتكلم مهما كان هذا صحيحا ، بل شخصية خلقها لدور درامى معين فى القصيدة ، وفى ضوء هذا الاعتبار يتناول عنانى القصيدة تناولا موضوعيا كمشال على النقد التحليلي الذي ينظر الى القصيدة كجسم عضوى كامل ومستقل عن أى اعتبار آخر خارجه ،

واذا كان بروكس فى مقدمة كتابه « الآنية المحكمة الصنع » يشير الى المنهج الذى يتبعه وهو تناول قصائد منوعة من عصور مختلفة ومن ثمار قرائح متباينة المزاج والحساسية ثم يتجاهل تقريبا الدراسة التاريخية والاجتماعية لهذه القصائد فلا يحاول اعتبارها تعبيرا عن العصر أو تصويرا لأوضاع اجتماعية أو أن يلتمس فيها تفسيرا لظاهرة تاريخية أو فلرية ، فان محمد عنانى يتبع المنهج نفسه فى اختيار قصائد منوعة من عصور وبيئات مختلفة ولكن من الأدب

العربى لايمانه أن ترجمة الشعر الأجنبى الى العربية هو فى أحسن حالاته ابداع جديد ، ولذلك فان المعايير النقدية التحليلية يمكن أن تهتز كثيرا اذا ما تم تطبيقها على شعر مترجم ، وهذه فى حد ذاتها اضافة تنظيرية وتطبيقية للنقد المعاصر فى مصر والعالم العربى ، وذلك لحاجته الشديدة الى هذا المنهج التحليلي الموضوعي الذي جعل من النقد الأدبى علما له معاييره ومقاييسه المتبلورة التي تصب تناولها للأعمال الأدبية على النواحي الفنية فحسب محاولة ابراز الجمال الفنى فى كل عمل من وجهة الشكل الفنى ومكوناته وخصائصه وتفاعل هذه جميعا وهكذا ،

وفى مقدمة كتابه « الآنية المحكمة الصنع » توقع بروكس معارضة كبيرة مثل تلك التى قوبلت بها كتبه السابقة على هذا الكتاب ، فيبسط وجهة نظره قائلا :

« ربما اعترض بعض الناس على المنهج الذي اتبعته في هذا الكتاب لأنى لم أعط المهاد التاريخي للقصائد التي ناقشتها اهتماما كبيرا ٠٠ ولا يعود عدم اهتمامي بالتاريخ الأدبى الى أننى أنكر أهميته أو الأننى فشلت في الاستفادة منه ، ولكن الأننى كنت أطمح في أن أرى ما يمكن أن تبقى عليه القصيدة بعد أن زدها الى أصولها الثقافية » ٠

وهـ ذا هو ما فعله محمد عنانى عندما تناول مختـاراته الشعرية العربية بحيث أعاد تقييمها بمعايير جديدة من المنهجية التحليلية الموضوعية التى لم يمارسها النقاد العرب من قبل وهو يؤمن مع بروكس بأن:

« عصرنا يتسم بنزعة قوية الى الأخذ بالنسبة في كل شيء ، فلقد انطبقت في نفوسنا ضرورة تناول الشعر في ضموء سياقه التاريخي ، فتناوله على هذه الصورة كثيرون ، وأحرزوا نحاحا أغرى بعضنا على الايمان بأنه لا سبيل الى تناول الشعر بغس هذه الطريقة • ولقد درجنا على اعتبار القصيدة تعبيرا عن عصرها ، فلا تتطلب منها ألا ما تطلب، عصرها ، ولا نحكم عليها الا بقوانين ذلك العصر ، بل اننا لنجد أن أية محـــاولة للنظر فيها بصفتها عضوا من جنس خالد (هو الشعر) سوف تبوء حتما بالفشل • قد يكون هــذا صحيحا • ومع ذلك فاذا كان المحاولة ، والا اقتصرت أهمية شعر الماضي على قيمته بالنسبة للجانب الثقافي من علم الانسان ، وأصبح الشعر المعاصر مجرد أداة سياسية أو دينية أو أخلاقية • ويستطيع من يفحص الطريقة التقليدية لتدريس الأدب واتجاهات أشهر النقاد (وبخاصة ابان سنوات الحرب) أن بجد أدلة كثيرة على صدق ما أقول ٠٠

وخير ما نبدأ به هو أن نقوم بأدق فحص ممكن لما تقوله القصيدة بصفتها قصيدة قحسب » •

وهو نفس المعيار الذي اتبعه عناني • فهو مثل بروكس لم يأبه كثيرا لاعتبارات التاريخ الأدبى • فمن الضروري أن يميز الانسان بين لون التفهم الذي يزودنا به التاريخ الأدبى في معظم الأحيان واللون الخاص من تفهم البنيان الشعرى الذي لم يأبه له تاريخ الأدب الا في القلة النادرة والذي يعد حيويا ولازما أشد اللزوم للتذوق الفنى الحقيقى • ويحدد عناني المشكلة النقدية كما يعرضها بروكس بقوله انها:

« ذات شقين : يتصل الأول بقيمة الدراسة التاريخية أى الالمام بالعصر الذي كتبت فيه القصيدة من جميع النواحي وبخاصة النواحي اللغوية والفكرية والاجتماعية ، وقيمة هذا الالمام في تذوق القصيدة : أي اعدادنا اعدادا نفسيا خاصا لتفهم القوانين الفنية الخاصة بتلك الفترة الأدبية ، وتفهم القوانين النقدية التي يمكننا أن نطبقها في اطمئنان على الانتاح الفني لهذه الفترة .

ويتصل الشق الثاني بامكان الاعتماد على قوانين مطلقة أساسية نستطيع أن نطبقها على أي التاج فني في أي زمان ومكان دون التقيد بفترة معينة • وبكلمة التطبيق هنا لا نعني

دراسة الوسائل الفنية الصغيرة التي تنتلف من فترة الى فترة ومن بلد الى آخر ومن شاعر الى شاعر بل ومن قصيدة الى سواها وانما نعنى بها تلك الأسس النينة العامة التي ما تكاد تعتلف في حقيقتها منذ بدء الخليقة ولاتزال تعيش بيننا ويمكن أن يكتب لها البقاء طالما وجد الجنس البشرى بأحاسيسه وعقله والتي تمكننا من تذوق هوميروس الآن كما تتذوق أيا من الشعراء المعاصرين ، أي تلك الأسس الفنية التي يشترك فيها أقدم الفنانين وأحدثهم على حد سواء » .

وقد حسم بروكس الشق الأول من المشكلة برفضه تركين الاهتمام على التاريخ الأدبى للقصائد المطروحة للنقد والتحليل، فهو فى نظره معجرد وسيلة قد نلجأ اليها اذا تعسر علينا فهم أمر يتصل بتذوق النص مسا يضطرنا الى التحقق منه ، أما فيما عدا هذا فان اهتمام الناقد يجب أن يوجه أساسا لدراسة الأبنيسة الهنية والأسس الأدبية التى تتطور أو تتغير على مر العصور دون أن يتغير جوهرها الفنى الذى كان ولايزال العامل الأساسى الذى يمكننا من تذوق الفن في ماضيه وحاضره ،

وأما الشق الثانى وهو الحكم على كل انتاج فنى حسب قوانين عصره فيرجع الى النظرية النسبية فى النقد والتى تقوم على أسس الأحكام الذاتية فى الفن • وبروكس لا يعترف

بالأحكام الذاتية التي تجعل النقد مجرد خواطر شخصية وتهويمات ذاتية من شأنها أن تبعد عن تحليل النص الأدبي وتناوله بسهيج موضوعي و والنتيجة الحتمية للأخذ بنظرية النسبية النقدية هي أن تجد لكل قارىء ذوقا خاصا بقصيدة معينة في وقت معين ومكان معين وحالة نفسية وطبيعية معينة وهكذا وأي أنه لن توجد ثمة شئون فنية مشتركة بين البشر يمكن أن تخصهم جميعا بغض النظر عن اختلاف الزمان والمكان و النح و فأول عيوب النسبية النقدية أنها ترجع الحكم الى الذات وتتصور أن الهرد هو المرجع الأول والأخير فيما يختص بالأحكام الفنية و

والاختلاف فى التذوق والاستيعاب والتأثر أمر طبيعى وفمن المستحيل صب أذواق الناس وأمزجتهم فى قوالب متشابهة لكن درجة الاختلاف هى القضية هنا وهذه الدرجة يسكن أن تضيق بقدر الامكان اذا ما تم التركيز على الأعمال الفنية ذاتها وتحليلها حتى يصبح لدينا معيار موضوعى ملموس يسكن أن يقربنا من هذا المستوى المثالي وقد أثبتت التجارب النقدية والسيكلوجية أنه على الرغم من الاختلافات الشخصية الطفيفة التي لا تكاد تذكر ، فانه يمكن لأشخاص عاشوا فى نفس المناخ الفنى والثقافى أن يتذوقوا بنفس الدرجة عملا ما ، وأن تتقارب أحكامهم الى حد مذهل والمتحامهم الى حد مذهل والمتحامهم الى حد مذهل والتحامهم الى حد مذهل والتحامه المناخ المتحامه المناخ المتحامه المتحدم المتحامه المتحامه المتحامه المتحامه المتحامه المتحامه المتحدم المتحامه المتحدم المتحدم المتحامه المتحدم المتحدم

ويتفق بروكس مع كل نقاد المدرسة الجديدة في أن المفارقة هي لغة الشعر الذي لا تقوم له قائمة بدونها و فاللغة الخالية من المفارقة لا يحتاجها سوى العالم ليعبر عن حقائقه ، أما الشاعر فلا يمكن أن يجسد الحقيقة التي يعبر عنها الا عن طريق المفارقة الشعرية التي تتؤلد من موقف شعوري يتضمن موقفا مناقضا له وهو مع ذلك متسق معه ، أي يتكامل معه في الوحدة الكبرى التي هي القصيدة وكما تنبع المفارقات الشعرية من الاستعمال الشعرى الخاص للألفاظ التي تكسى في سياقها اللحني وتتابع الشعرى الخاص للألفاظ التي تكسى في سياقها اللحني وتتابع متشابكة قد تتعارض وتتناقض في الظاهر أو في الباطن ولكنها في النهاية تكون الموقف الشعرى الموحد الذي تطبعه القصيدة في نفس القاريء و يقول بروكس :

« إن المفارقات تنبع من طبيعة لغة الشاعر ، فهى لغة تلعب فيها ظلال الدلالات دورا كبيرا بالقدر الذي تلعب الدلالات المحددة ، وأنا لا أعنى أن ظلال الدلالات هامة لأنها تزود اللغة بلون من الحواشي والأهداب _ أي معاني خارجة عن المعنى الحقيقي الأصلى _ ولكنني أعنى أن الشاعر لا يلجأ الى دلالات محددة على الاطلاق _ مثلما يفعل العالم مثلا _ فالشاعر (في حدود معينة) يجب أن يصنع لغته الخاصة به ، ويبنيها أثناء سيره في القصيدة ، ونحن نذكر أن ت، س، اليوت أشار الى سيره في القصيدة ، ونحن نذكر أن ت، س، اليوت أشار الى

ذلك التغيير الدائم الطفيف في اللغة ، والكلمات التي ما تزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات جديدة مفاجئة في الشعر ، وهذا التغيير دائم ، أي أنه لايمكن تحاشيه في القصيدة ، وانما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب ، فالعلم من شأنه أن يثبت الألفاظ ، أي أن يجمدها في حدود دلالاتها الخاصة ، أما الشاعر فيميل على النقيض من ذلك الى تفتيتها ، اذ أن الألفاظ دائما ما تعدل من دلالات بعضها البعض وهكذا تنتهك حدود معانيها المعجمية » ،

ويفسر محمد عنانى هذا المفهوم بقوله ان دلالات الألفاظ القصيدة تتداخل ، واشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية ، وتكتسب من بعضها البعض اشعاعات جديدة مكونة معا معانى جديدة ما كانت لتسكون لو لم تجتمع على هذا النسق ، أو ينتظمها هذا البناء الخاص ، وبذلك تعنى المفارقة الدماج الدلالات المتباينة في وحدة لا تمثلها سوى القصيدة ، أى أنك اذا حاولت استخلاص المعنى العام لها وصياغته في ألفاظ أخرى مهما توخيت الدقة ، لخرجت بشيء مختلف تماما عما قصد اليه الشياعات اللفظية التي تنهدم توا لو تغير بناؤها ، أو اختلف النسق الذي انتظمت فيه على هذه الصورة ، فقد نجد ألفاظا متناقضة أو متضادة تكون في القصيدة وحدة خاصة لايمكن

استبدالها بسسواها أو تغيير النمط الذي صبت فيه • بل ان الشاعر يستعين بالتراكيب الفنية الخاصة التي تتولد تحت ضغط احساسه الدقيق الغامض ، فتخرج الى الحياة غاصة بالدلالات المتشابكة ، والمعانى المتباينة المتداخلة ، وتكون الصورة مهما بلغت من البساطة مد مفعمة بمفارقات قد لا يدريها الشاعر نفسه والمواقف المتناقضة لا يلغى أحدها الآخر ، بل ان أحدها فى الحقيقة ليضيف بعدا ثانيا الى الموقف الشعورى الأصلى •

ويطول بنا الحديث عن كتاب محمد عناني « النقد التحليلي » • فبرغم صفر حجمه الا أنه يفجر قضايا نقدية لم تعرفها السماحة النقدية العربية من قبل • ولولا انشخال محمد عناني بالتدريس الجامعي » والترجمة سواء من الانجليزية الى العربية أو العكس » والتأليف المسرحي » لكان من الممكن أن يثرى المكتبة العربية بدراسات قيمة في النقد الحديث سواء على مستوى التنظير أو التطبيق • ومع ذلك يظل كتاب « النقد التحليلي » ومقالات نقدية أخرى نشرها في الصحف والمجلات دليلا على أن الأرض الجديدة التي رعاها رشاد رشدى بريادته وجهده أثمرت ثمارا يانعة لم يعد من المكن تجاهلها في حياتنا الأدبية والنقدية بصفة خاصة وحياتنا الثقافية والفكرية بصفة عامة •

(4)

عبد العزيز حمودة وعلم الجمال

اذا كان سمير سرحان قد تناول في كتابه النقد الوضوعي)) ريادة ماثير آرنولد لمرسة النقد الحديث ، واذا كان محمد عناني قد تناول في كتابه ((النقد التحليلي)) انجاز كلينت بروكس بصفته احد أعمدة هذه المدرسة ، فان عبد العزيز حموده في كتابه ((عام الجمال والنقد الحديث)) يتتبع بصمات بنديتو كروتشي على مدرسة النقد الحديث عن طريق دراسة النظرية الجمالية التي نادي بها ، فقد ترك بصمات لا تمحي على وجه النقد الحديث ، فلا زالت آراؤه فيما يتعلق باستقلال الفن عن الواقع واستقلال الفن عن الواقع واستقلال الفن عن الواقع واستقلال الفن عن الواقع والسياسية ، العملية والمياسية ، والاجتماعية والسياسية ، فيه بنظرية المحاية والسياسية ،

ومفهومهما عنده ، ثم فيما يتعلق بالجمال الطبيعى والجمال الفنى ، وفيها يختص بكمال التجربة الجمالية ونهائيتها في حد ذاتها ، لازالت هذه الآراء تجد أصداء قوية عميقة النقاد الحدثين . فلاصوات الأساسية عند معظم النقاد الحدثين . ولذلك لم يقتصر جهد عبد العزيز حمده على عدض آراء كروتشي فقط ، بل أصر على تتبعها والكشف عنها فيما يكتبه النقاد الحدثون .

يقسم كروتشى المعرفة الانسانية فى كتابه « نظرية الجمال » الى معرفة حدسية ومعرفة منطقية ، الأولى تأتى عن طريق الخيال والثانية عن طريق الفكر • الأولى تعتمد على الحدس والبديهة أما الثانية فعلى المنطق والمفهوم • وهذه المعرفة الحدسية الغامضة لايمكن تفسيرها بالمعايير والمفاهيم المنطقية تفسيرا مطلقا ونهائيا • صحيح أن هناك تداخلا بين المعرفة الحدسية والمعرفة المنطقية ، لكن الحدس له وسائل الاستقبال الخاصة به • فالانطباعات التى تنتج عن سماع مقطوعة موسيقية لا يصحبها مجهود عقلى أو فكرى أو منطقى بالمفهوم التقليدى • فيمكن للمنطق أن يدخل فى نطاق المعرفة الحدسية ولكن بشرط فيمكن للمنطق أن يدخل فى نطاق المعرفة الحدسية ولكن بشرط والبديهة • هنا يقتطف عبد العزيز حموده مقولة لكرونشى ذات والمدية عميقة :

« ان الكل هو الذي يحدد قيمة الجزء ، فقد يزخر العمل الفنى بالمفاهيم الفلسفية ، وقد يزخر بالأفكار الى حد بعيد ، بل ان الأفكار في عمل فنى قد تكون أعمق منها في بحث فلسفى، قد يستطيع بدوره أن يزخر الى حد التخمية بالأوصياف والحدسيات ، ولكن بالرغم من كل هذه المفاهيم فان الأثر الكلى للبحث الفلسفى هو أنه حدس ، والأثر الكلى للبحث الفلسفى هو أنه مفهوم » ،

ويبلور عبد العزيز حموده الخط الممتد بين كروتشى ومدرسة النقد الحديث فيقول انه لم يمض على قول كروتشى بأن الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء أكثر من خمسة عشر عاما حتى كتب الناقد ريتشاردز فى كتابه « النقد التطبيقى » قائلا :

« يجب ألا ننسى أبدا ، على الرغم من أن هـذا يحـدث كثيرا ، أن الغاية فى الشعر تبرر الوسيلة ، ولا يستطيع التفاتنا الى الوسيلة أن يكون مثمرا الاحينما تخيب الغاية آمالنا وذلك لنرى ما اذا كانت الطريقة التى استخدمها بها الشاعر تساعدنا فى تعليل فشل الغاية » +

أى أن الوسيلة لا تنفصل عن الغاية كما لا ينفصل المضمون عن الشكل • ويحلل عبد العزيز حموده كلام ريتشاردز بأنه يعنى أن الكلمات في حد ذاتها ، كأجزاء من مكونات العمل

الفنى ، لا تتمتع ، معزولة ، بصفات تؤهلها الأن تكون شهرية أو غير شعرية وعلى ههذا الأساس ، فاننا اذا استبدلنا لفظ « الغاية » الذي يذكرنا بكلمة « عمل فنى » و « الوسيلة » بالأجزاء المكونة لهذا العمل الفنى لوجدنا أنه يتفق تماما مع كروتشى فى أن العمل الفنى ككل هو الذي يحدد قيمة الجزء ويسبغ عليه اللون الذي يكتسبه من وجوده كجزء من مكونات ذلك الشكل ، ويواصل عبد العزيز حموده تفسيره لنظرية ريتشاردز فيقول:

« وعلى هـذا الأساس لا نستطيع القول بأن هنـاله ما يسمى بالألفاظ الشعرية أو غير الشعرية ، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات فى ذاتها ، منفصلة عن الكل ، تتمتع بصفات ثابتة ، لا نستطيع القول بأن هـذه الكلمات جميلة أو قبيحة ، وقيقة أو خفيفة بصرف النظر عن السياق الذى توجد فيه ، فقد تكون لفظة القمر أو السحر أو أية كلمة أخرى يعتقد أنها شاعرية فى ذاتها من أكبر العوامل المؤدية الى فشل العمل الفنى لأن الأولى كانت أبعد الأشياء عن القمر ، والثانيـة من آلد أعداء السحر ، اللفظة فى ذاتها ليست قبيحة أو غير قبيحـة ، جميلة أو غير جميلة ، ولكنها لفظة فقط ، مجرد لفظة لا تكشف عن شيء من هذه الصفات الا بعد دخولها فى عمل فنى يضفى عليها ما شاء من صفات ، ولو كان الأمر غير ذلك ، أى لو كانت

الألفاظ مستقلة فى صفاتها لكان على كل كاتب أن يفتح القاموس ويضعه أمامه ليستخرج منه الكلمات التى تدل (فى ذاتها) على الحب والهيام حينما يتناول هذه الأشياء فيما يخلقه من أعمال فنيسة » •

ثم يستشهد عبد العزيز حموده بقول ريتشاردز بأن «كل شيء يعتمد بالطبع على الشكل الذي تنظم فيه الكلمات معا ولا يتحكم في الكلمات الا التطور التفصيلي للقصيدة ، لحظة بلحظة ، لا الموضوع حينما ننظر اليه منفصلا مجردا » ولا يقتصر القول بتحكم الكل في قيمة الجزء على الألفاظ فقط ، في يتعداه الى كل شيء يمشل جزءا في العمل الفني و ففي الأصوات أيضا نجد أن العمل الفني هو الذي يحدد ، ككل ، قيمة الصوت كجزء فيه ، فقد يكون صوت البومة مثلا ، وهي أصوات بغيضة الى الكثيرين من الناس في الواقع ، من أنجح الأصوات لابراز ما يريده الشاعر في صورة فنية ناجحة ،

ويواصل عبد العزيز حمودة نظرته التحليلية الشاملة فيقول انه كما يتحكم الكل فى قيمة الألفاظ والأصوات كأجزاء فى عمل فنى ، فهو يتحكم أيضا فى قيمة الأفكار كأجزاء فى ذلك العمل الفنى ، يتحكم فى الأفكار حينما تصبح أجزاء مكونة لكل

النقهد الحهدث حين بقول انه بعد ههذه المقولة بحوالي عشرين عاما جاء اليوت لينادى بنفس المفهوم في مقالة له عن الشمراء الميتافيزيقيين أوضح فيها أن الفكرة الفلسفية التي تدخل الشعر توطه أقدامها لأن حقيقتها أو زيفها بمعنى معين لا تصبح ذات بال ، وحقيقتها أو زيفها تثبت أو تؤكد بمعنى آخر م فالفكرة الفلسفية تتوقف عن أن تستمد حياتها ووجودها من مجال الفلسفة ، في اللحظة التي تندمج فيها داخل العمل الفني ، الأنها تصبح خاضعة لقوانين أخرى ، قوانين يضعها العمل. الفني ولا تخضيع لمعايير المفهوم الفلسفي • ومدرسية النقد الحديث لا تنكر أبدا وجود الفكرة الفلسفية في العمل الفني، لكن بشرط أن تخضع لقوانين جديدة ، قوانين يفرضها عليها وجودها كجزء عضوى في عمل فني . وفي هذا يستشهد عبد العزيز حمودة بمقولة كلينث بروكس: « أن القصيدة لا تعنى بل توجد » • وعلى هذا الأساس يصبح نثر القصيدة ضربا من البله • نستطيع أن ننثر القصيدة لنفهم معناها ، ولكن يجب أن نتأكد تماما أننا في هـذا أبعد ما نكون عن القصيدة الأننا نبحث في معناها النثري تماما كما نبحث عن المعنى في أي عمل فلسفي أو اقتصادي أو اجتماعي •

ويرى عبد العزيز حمودة أن هذه النظرة ليست جديدة على النقد الأدبى ، فلقد تنبأ بها الكثيرون قبل النقاد المحدثين وفقى منتصف القرن التاسع عشر نجد أن شاعرا مثل ادجار آلن بوقد أقلقه الى حد بعيد النظر الى العمل الفنى كشىء لا يمت الى الفن فى شىء وكان بعض النقاد الانجليز قد اتهموه بأنه ينظر فى عداء الى الاتجاه الذى ينادى بالبحث عن أهداف العمل الفنى ، ولذلك يقول فى مقالة له بعنوان « مبادىء الشعم » و

« اننا لو سمحنا الأنفسنا بالنظر الى أرواحنا ذاتها ، سوف نكتشف بسرعة أنه لا يوجد تحت الشمس • ولا يستطيع أن يوجد عمل فنى أكثر هيبة أو أكثر نبلا من هذه القصيدة مذه القصيدة التى هى قصيدة ولا شىء أكثر من ذلك هذه القصيدة التى كتبت من أجل القصيدة فقط » •

ويربط عبد العزيز حمودة بين ادجار ألن بو وكروتشى في مجال النظر الى القصيدة كقصيدة والى الحدس كحدس، ثم يضيف اعتراف بو المبكر بوجود الأفكار والمفاهيم بل حتى القيم الأخلاقية في العمل الفني • وهو في هذا يتفق مع كروتشى في ضرورة وجود هذه الأفكار والمفاهيم والقيم الأخلاقية في

۱۷۷ (م ۱۲ ــ رشـاد رشدی) سياق جديد وتحت ضوء جديد وضمن دلالة جديدة وذلك على حد قول بو:

« لا يتبع هذا بأية حال من الأحوال أن عوارض العاطفة ، أو مفاهيم الواجب ، أو حتى دروس الحقيقة لا تستطيع أن تدخل على القصيدة ، ولصالحها : لأنها قد تخدم الصدفة ، وبطرق مختلفة ، الغرض العام للعمل الفنى » •

ولذلك فمن حق الأديب أن يدخل ما شاء من أفكار ومفاهيم وقيم اف عمله الأدبى لكن بشرط أن يكون واعيا بأن هذه الحقائق متى اندمجت في سياق عمله فانها تصبح بطبيعتها المجديدة غيير خاضعة لعوامل الاثبات الواقعي أو النفي الاعتبارات الصحة أو الزيف الصدق أو الكذب وذلك أن زيفها أو صحتها باتفاقها أو اختلافها مع الواقع لا يتدخل في تقديرنا للعمل الفني الذي لا يعد صدى للواقع أو تصويرا دقيقا له أو نقلا لمظاهره أو نواحيه برغم أن هذا الواقع ذاته قد يكون المادة التي يتغذى عليها العمل الفني ، ولكن العمل بعد المادة التي يتغذى عليها العمل الفني ، ولكن العمل بعد يكون الكل الفني قد ابتلعها وهضمها وسرت عصارتها في عروقه يحيث يقطع صلتها نهائيا بالواقع ،

ثم يتناول عبد العزيز حمودة قضية الشكل والمضمون من وجهة نظر كروتشي الذي يرفض تماما أن يكون الفن مضمونا

فقط ، أي مجرد انطباعات لم تفصل تفصيلا جماليا . كذلك لا يمكن الفصل بين القدرة التعبيرية والحقيقة الحمالية ، فكلاهما وجهان لعملة واحدة هي العمل الفني ، وعليه فالحقيقة الجمالية شكل ، ولا شيء غير الشكل . أما من وجهــة نظر مدرسة النقد الحديث فان مسألة الشكل والمضمون لا تمثل مشكلة أساسا ، فلا يوجد بينهما صراع أو تضارب الأنهما في النهاية كيان عضوى واحد • فالمضمون لا يستطيع أن يستقل بذاته عن شكله الذي يجسده ، كما أن الشكل _ في حالة القصيدة مثلا لا يعتبر ذا قيمة تذكر اذا فصل عن المضمون ، الأنه سيصبح مجرد ايقاعات وأصوات وألفاظ بلا دلالات أو معان • والشكل أفى حد ذاته ليس غطاء خارجيا نسحبه على مضمون معين ٠ فهو اتساق داخلي وليس مجرد طبقة خارجية . ان الشكل والمضمون سيران معا ، لا ينفصلان ، ليكونا الوحدة الفنية الكبرى وهي العمل الفني الناجح • ولذلك فالمضمون ليس مجرد فكرة فلسفية مجردة كما أن الشكل ليس مجرد أمر شكلي بل جوهري وحيوي لجسم العمل الفني • كذلك فالمضمون فى ذاته لا يصبح مضمونا الا اذا اندمج وتفاعل داخل شكل فني • فالتعبير هو الشكل ، والشاعر الذي ينقصه الشكل فی نظر کروتشی ، ینقصه کل شیء ، اذ تنقصه ذاته ، أو علی حد قوله: « أن الخامة الشعربة موجودة في نفوس الكل • ولكن

التعبير ، التعبير فقط ، أو بعبارة أخرى ، الشكل هو الذى يخلق الشعراء » •

وهذا التعبير الفنى الكامل فى حد ذاته والذى هو العمل الفنى ذاته لابد أن يكون له وحدة يسميها كروتشى بالوحدة المبنية على التعدد أو الاختلاف ، بحكم أن كل تعبير هو فى حقيقته تركيب للمتباينات ، صهر للكثير فى بوتقة واحدة ، وهذه الوحدة الفنية تعنى أن اضافة أى شىء الى العمل الفنى بعد اكتماله أو حذفه منه لابد أن يؤدى اما الى انهيار العمل ككل أو خلق عمل جديد ، فكل عمل فنى فى نظر كروتشى عبارة عن مجموعة من التأثرات والانطباعات والايحاءات منظمة بطريقة خاصة ، وأى تغيير فى أى جزء أو عنصر من عناصر هذا النظام لابد أن ينتج عنه تغيير النظام كله ، تحطيمه أو خلق نظرام جديد ،

ويؤصل عبد العزيز حمودة هـذه الفكرة عند أرسـطه فيقول:

« وليس بجديد ما يقال عن تماسك الانطباعات في عمل فني واحد متماسك لا يقبل أى تغيير في أحد أجزائه دون أن يتمخض عن شيء جديد تماما • لقد ساق أرسطو نفس الفكرة حين كتب: « لما كانت القصة محاكاة لحدث ، فلابد أن تكون

محاكاة لحدث واحد كلى ، تتصل أجزاؤه بعضها ببعض بحيث لو نقل أحدها من مكانه ، أو حذف ، يتحطم الكل ويتغير ، لأن كل ما يمكن أن يمسك أو يحذف دون احداث تغيير محسوس لا يعتبر حقا جزءا من الكل » •

وهذه الوحدة الفنية للعمل لا تعنى عجز الناقد عن تحليله جزءا جزءا ، وعنصرا عنصرا ، ففى امكانه القيام بهذه المهمة التحليلية بشرط ألا ينسى أبدا أنه يتناول عناصر ملتحمة فى كل و نابعة منه ، عناصر تنصهر داخل بنية تمنيحها أهميتها ومعناها ودلالتها ، وفى اللحظة التى يغفل فيها الناقد هذه الحقيقة أو يتجاهلها ، فانه لا يصبح ناقدا فنيا بل يصبح ناقدا اجتماعيا أو سياسيا أو قل أى شيء عدا كونه ناقدا فنيا ، ويصبح الفنان فى نظره مصلحا اجتماعيا أو صاحب مبدأ سياسي أو عقيدة دينية أو مذهب اقتصادى أو فكرة أخلاقية ، لأنه بمجرد أن ببدأ الناقد فى هذا النوع من التفكير فانه بهذا يكون قد بيدأ الناقد فى هذا النوع من التفكير فانه بهذا يكون قد توقف فعلا عن التأمل الجمالى ، ويضيف عبد العزيز حمودة الى هذا المفهوم قائلا:

« ان تعليق الجمال أو القبح الفنى بالجمال أو القبح فى الواقع (خارج العمل الفنى) يعنى أننا نربط بين العمل الفنى والقيم الأخلاقية بطريقة غير مباشرة ولكنها أقوى من أية دعوة

مساشرة يقوم بها قسيس أو شيخ: فأنا (فى عالم الواقع) لا أستطيع أن أعتبر جميلا أى مشهد يتنافى مع قيمى الأخلاقية . فاذا أوقفنا الجمال الفنى على الجمال الواقعى لابد أن يدخل فى تقديرنا للأول نفس المعايير والمقاييس التى دخلت فى تقديرنا واستجابتنا للثانى ، أى أننا أدخلنا القيم الأخلاقية فى تقديرنا لعمل فنى يجب أن يكون تقديره منفصلا عن أى قيم لا تنبع منه هو ، ومنه هو فقط ، كعمل فنى •

ولو كان الجمال موجودا أساسا فى الأجزاء المكونة للعمل فى الخامة نفسها قبل أن تتحول الى تجربة جمالية ، الأدى ذلك الى قصور اللغة كلية ، واستهلاك الصور الجمالية بعد قرن على الأكثر من نشأة الفن ، فاللفظة الجميلة على هذا االأساس جميلة ولا يمكن أن ترد الا فى سياق جميل ، والقبيحة قبيحة ولا يمكن أن ترد الا فى سياق قبيح ، والصورة الجميلة ولا يمكن أن ترد الا فى سياق قبيح ، والصورة الجميلة أو القبيحة كذلك ، بينما الحقيقة غير هذا تماما ، فلفظة ما قد تكون معبرة فى كل فنى آخر! وقد تكون معبرة فى كل فنى آخر! الأن العمل الفنى وحده هو الذى يخلع تلك الصفات جميعها على أجزاء ... » ،

ولذلك ترى مدرسة النقد الحديث الجمال في التعبير الصحيح الكامل والذي أكده كروتشى في كتاباته الجمالية والنقدية ، وذلك بغض النظر عن مكانة الشيء المعبر عنه في الحياة ، سواء أكان جميلا أو قبيحا ، شعريا أو غير شعرى ولذلك يوضح كروتشى أن الجمال ليس حقيقة طبيعية ، فهو لا يرتبط بطبيعة الأشياء ، وانما يرتبط بنشاط الانسان أو الطاقة النفسية ، وبالتالى فان مركز الجمال يكمن في داخل الفنان وليس خارجه ، مما يؤكد مصداقية المثل الانجليزى الذي يقول : « والناس فيما يعشقون مذاهب » ، ومن ثم فالجمال ما يصنعه الفنان وليس ما هو كائن في الواقع ،

والحديث ذو شجون عن كتاب عبد العزيز حمودة «علم الجمال والنقد الحديث »، وكان يمكن أن يكون مقدمة لانجازات نقدية أخرى تثرى الساحة الأدبية ، لكن مشاغل الحياة ومسئوليات المنصب ، مثل عمادة كلية آداب القاهرة ثم منصب المستشار الثقافي في سفارتنا بواشنطن ، استهلكت معظم الوقت الذي كان يمكن أن يكرس سواء للتنظير النقدى أو الابداع المسرحى ، وهو نفس الوضع الذي لمسناه من قبل

فى انجازات كل من سمير سرحان ومحمد عنانى • وكان من الممكن لثلاثتهم أن يكونوا كوكبة رائعة من فرسان النقد الحديث ، وأن يضيقوا الخناق على دعاوى المدرسة البنيوية وطقوسها الجوفاء التى قتلت بمعاييرها الصماء روح الابداع فى الأدب والفن! لكن ما للأسف ما يسمى كل ما يسمى المرء يدركه ا

ماهر شفيق فريد والنقد الحديث

يتناول ماهو شفيق فريد في كتابه ((النقيد الانجايزي الحديث) الصادر عام ١٩٧٠ اهم مدارس النقد الأدبى في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية مثل مطالع هذا القرن ، وهلى فترة شهدت نشاطا نقديا منقطع النظير من حيث الوفرة والعمق ، وعلى الرغم من أن ماهر شفيق فريد حاول بقدر امكانه التزامه الحياد في عرضه لهذه المدارس المختلفة من جمالية ، ونفسية ، وأيديولوجية ، وانظباعية ، واخلاقية ، وموضوعية تحليلية ، الا أنه عبر عن تعاطفه مع مدرسة النقيد الحييث التي تؤمن باستقلال الفن عن كل ما عداه ، وترفض تسيخيره لخدمة آية قضية ، سياسية أو اجتماعية أو خلقية، مهما تكن نبيلة المرمى ، فالشاعر ، كما يقول روبرت

جريفل ، انما يتوجه بقربانه الى ربة الفن ، وليس يعنيه ما قد يكون لهذا القربان من نتائج اجتماعية.

وقد أراد ماهر فريد أن يجعل من كتابه هـذا مدخـالا للقارىء الى هذا الميدان الخصيب الذى يحثه على اعادة النظر في مفاهيمـه للأدب والنقد • فالتحليل الوثيق للعمـل الأدبى ومحاولة انارته من الداخل هما ، عنده مهمة النقد الموضوعي السليم • وكل ما خرج عن ذلك الى تحليل نفسية الكاتب ، أو شرح الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي نشأ عمله في كنفها ، فانما يندرج في باب علم النفس الأدبى ، أو سوسيولوجيا الأدب ، ولكنه لايمكن أن يكون نقدا أدبيا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة •

ويرى ماهر فريد أن من أهم سمات النقد الحديث تلك الثورة التى شنها بعض أعلامه على النظرة الرومانسية الى الأدب والنقد وقوامها أن الأدب تعبير عن ذات الفنان ، وأن النقد سعجل لانطباعات الناقد بالعمل الفنى • هذه النظرة التى نراها منبثة فى ثنايا كتابات الرومانسيين الأوائل : وردزورث ، وكولردج ، وشلى ، وبيرون ، وكيتس • لكنا لا تتفق مع ماهر فريد فى اضافة اسمى ماثيو آرنولد وولتر باتر الى هؤلاء الرومانسيين ، اذ أن آرنولد وباتر على وجه الخصوص كانا الرومانسيين ، اذ أن آرنولد وباتر على وجه الخصوص كانا

من رواد مدرسة النقد الحديث التي نادت بأن الأدب ، والشعر بوجه خاص ، ليس تعبيرا عن شخصية الأديب ، ولا عن أحوال المجتمع وانما هو خلق • حقا ان العمل الفنى قد يعكس ملامح من شخصية مبدعه ومن بيئته ، لكن وظيفة الفنان هي أن يحيل هذه العناصر كلها الى شيء جديد _ هو العمل الفنى المستقل بوجوده عن كل ما أسهم في صنعه ، تماما كما يتمثل الجسم مواد غذائية مختلفة ويحيلها الى شيء جديد •

ويبدأ ماهر فريد بالتركيز على ت٠١٠ هيوم (١٩١٧) الذى يعتبره فيلسوف حركة النقد الحديث وواضع أساسها النظرى و فقد سعى الى استنقاذ القيم الكلاسيكية من غسرة الاهمال ، وشن حملة قاسية على النظرة الرومانسية الى الحياة والفن ، تلك التى بدأها روسو و وتنبأ ببداية احياء كلاسيكى جديد ، بعد أن أثبتت عاطفية روسو المتطرفة افلاسها ولكى نخلق هـذا الفن الكلاسيكى الجديد ، يتعين علينا أن نرى الأشياء على حقيقتها ، وأن نزيل عن أعيننا الغشاوة التى أسدلها عليها الرومانسيون و ينبغى أن يعمد الساعر الى العينى ، وتجنب المجردات ، والتحكم فى مادته ، وعدم الانزلاق مع العواطف الهوجاء و وتنبع هذه النظرة من مفهوم أوسم نطاقا عند هيوم ، فقد كان مفكرا دينيا ، معاديا للمدهب نظاقا عند هيوم ، فقد كان مفكرا دينيا ، معاديا للمدهب الانسانيون ـ

كائنا لا متناهى القدرات والملكات وانما هو _ فى أساسه _ حيوان محدود ، لايمكن أن يخرج منه شىء ذو قيمة ، الا بالنظام ، والمؤسسات ، والتزام القواعد .

وبرى ماهر فريد صدى لهذه النظرة في كتابات ازرا باوند (١٨٨٥ ــ ١٩٧٢) ، الرجل الذي أسهم أكثر من أي شيء آخر في ريادة الشعر الانجليزي الحديث ، وكان من أول ممارسيه ، مثلما كان هيوم من أول منظريه ٠ فقد كتب فى كتابه « روح الرومانس » يقول ان الشعر نوع من الرياضيات الملهمـــة التي تزودنا بمعادلات لا للأرقام المجردة والمثلثات والدوائر وما شابه ذلك وانما تزودنا بمعادلات للانفعالات الانسأنية ، ودعا الى تجسيد المجردات والأفكار ، وروح العينية ، كما أوصى الشعراء بأن يستخدموا لغة الحياة ، وأن يخلقوا ايقاعات جديدة ، وأن يتخدوا من كل ما فى الحياة مادة لشعرهم ، وأن يتوخوا تقديم الصورة الشعرية الدقيقة ، بصلابة ووضوح ، وألا يقعوا تحت رحمة كل حالة نفسية يمرون بها • أن النوع الوحيد من العاطفة الايجابية التى تنفخ فيه الطاقة وتقويه ،وهى التى أبعد ما تكون عن الانفعالات اليومية المتسمة بالتطرف والاغراق في العاطفية • ان نفور باوند واضح فى رفضه للميوعة العاطفيــة والمبالغة في قيمة الانفعال الشخصي ونبذ كل معايير الشكل

وغياب العقل عن عملية الخلق ، وكلها صفات أدت بالشعر الانجليزى الى التدهور والوهن في مطلع هذا القرن .

ثم جاء ت٠س٠ اليوت (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) ليوجــه الي الرومانسية الضربة القاضية التي طرحتها أرضا على حد قول ماهر فريد • فقد جمع اليوت بين عقل هيوم الفلسفي ، وذوق باوند الفني ، وتسكن من ارساء ما يعرف بالنظرية الموضوعية في الشعر ، على نحو غير من نظرتنا الى الشعراء الرومانسيين وأبان عما فى عملهم من فجاجة ونواحى قصــور • وهو ينطلق فى نقده من ايمانــه بموضــوعية الابداع الفنى ، وبأن ذهن الشاعر قد يكون معتمدا على خبراته اعتمادا كليا أو جزئيا ، الا أنه كلما ازداد الفنان اكتمالا ، انفصل فيه الشخص الذي يعاني عن العقل الذي يبدع ، وازدادت قدرة ذهنه على انتخاب عناصره وتحويل انفعالاته أي مادته الأصلية الى شيء جديد . ذلك أن ذهن الشاعر ليس في الحقيقة الا اناء يختزن عددا لا حصر له من الأحاسيس والعبارات والصور ، ويستبقيها تاركا اياها كامنة فيه الى أن تتجمع الجزيئات التي يمكن لها أن تتحد ، وتخرج مزيجا جديدا .

وينتهى اليوت من ذلك الى أن الشعر ليس اطلاقا لسراح الانفعال وانما هو هروب من الانفعال وانه ليس تعبيرا عن

الشخصية وانما هو هروب من الشخصية ، ولذلك نجده يهاجم تعريف وردزورث للشعر بأنه انفعال يسترجعه الشاعر فى هدوء ، فيؤكد على أن الانفعال الذى يسترجعه الشاعر فى هدوء ليس تعبيرا دقيقا ، فليست المسألة مسألة انفعال ، ولا استرجاع ، ولا هى دون تحريف للمعنى حسالة هدوء ، انها مسألة تركيز ، وشيء جديد ينجم عن تركيز عدد كبير جدا من الخبرات التي قد لا تبدو للانسان العادى خبرات على الاطلاق ، فلا يمكن أن ينتج فنان فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصينه فلا يمكن أن ينتج فنان فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصينه معاولة مقصودة ، اذ أنه يعبر عن شخصيته بطريقة غير مباشرة من خلال تركيزه على عملية شبيهة تماما بصنع آلة مقتدرة ، أو صنع قائمة مائدة على حد قول اليوت نفسيه ،

والفنان في نظر اليوت في صانع وهناك عدد كبير من الناس يقدر التعبير عن انفعال صادق في الشعر ، وهناك عدد أقل يستطيع أن يقدر البراعة التكنيكية ولكن قليلين جدا هم الذين يتذوقون التعبير عن انفعال ذي دلالة ، انفعال يستمد حياته من القصيدة لا من سيرة الشياعر و فالانفعال في الفن انفعال لا شخصي ، وليس في مقدور الشاعر أن يحقق هذه الموضوعية دون أن يتنازل عن نفسه تنازلا تاما للعمل الذي يتعين عليه أن يقوم به و

ويؤكد ماهر شفيق فريد على أن هذه الأسس كانت القاعدة التى أرسى عليها اليوت دعائم النظرية الموضوعية فى الشعر والنقد على السواء ، وعلى أنه من معطف اليوت خرجت : ان قبولا أو رفضا ، أهم مدارس النقد الحديث وهى : مدرسة التحليل اللفظى ، ومدرسة النقاد الأخلاقيين ، والنقاد الأمريكيين الجدد ، والنقاد النفسانيين والاجتماعيين ، وهى المدارس التى تناولها ماهر فريد بالعرض والتحليل فى كتابه « النقد الانجليزى الحديث » ، وان لم يخف ميله القوى لمدرسة النقد الحديث التى ترفع لواء القيم الموضوعية والجمالية والفنية ،

أما مدرسة التحليل اللفظى التى يتزعمها أواه ريتشاردز وتلميذه وليم ابسون فترى أن وظيفة النقد ينبغى أن تنحصر فى فحص الكلمات على الصفحة بالتربيب الذى وضعها به الكاتب ويستعين الناقد ، تحقيقا لهذا الغرض ، باللغويات وعلم المعنى ويرى ريتشاردز فى كتابه « أصول النقد الأدبى » أن النقد الأدبى هو أساسا ، فرع من فروع علم النفس ، يعالج الحالات الذهنية التى تولدها الخبرات التى يوصلها الفن وعلى هذا الأساس العلمى أنشأ مدرسة فى النقد التطبيقى ، تخلو من النزعات العاطفية الذاتية والنقد فى نظره مداولة للتمييز بين التجارب وتقويمها و ولا نستطيع أن نقوم بذلك بدون أن نيهم الى حد ما طبيعة التجربة أو بدون أن تكون لدينا نظرية

فى التقويم والتوصيل ، والتجارب الجمالية تشبه الى حد بعيد الكثير من التجارب الأخرى ، وأهم ما يميزها عن غيرها هو ما يوجد بين مكوناتها من علاقات ، فليست هذه التجارب الا تطويرا للتجارب العادية ، انها أدق منها تركيبا وأكثر نظاما ، ولكنها ليست نوعا جديدا متميزا من التجارب ،

ومنهج التحليل اللفظى أو الأسلوبى يثبت أن الكلمات في ذاتها ليست لها صفات أدبية خاصة ، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة فى ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التى توجد فيها ولعل أكبر فرق بين الفنان أو الشاعر وبين الرجل العادى هو فى المجال والدقة والحرية التى تميز ما يمكنه أن يقيمه من علاقات بين العناصر المختلفة التى تتألف منها تجربته واذا كان أول شىء يميز الشاعر هو قدرته على استرجاع تجاربه الماضية ، فان ثانى مميزاته هو ما يمكن أن نسميه توازنه و المسحدة التى تتألف أن المسميه توازنه و المسميدة التى تعاليل أن المسميدة التى تعاليل أن المسميدة الله من المسميدة الله الله المسميدة الله المسميدة الله المسميدة الله اله المسميدة الله المسميدة المسميدة الله المسميدة الله المسميدة المسميدة الله المسميدة الله المسميدة المسميدة الله المسميدة المسميدة المسميدة المسميدة المسميدة الله المسميدة الم

ويلقى ماهر شفيق فريد الضوء على كتيب ريتشاردز المسمى « العلم والشعر » والذى يسعى الى تطبيق المنهج العلمى على دراستنا للشعر ، والقضاء على ذيول المنهج الانطباعى ، الذى يؤمن مع أناتول فرانس بأن النقد ما هو سدوى سياحة

تقوم بها روح الناقد بين روائع الأعمال الفنية وفى هذا الكتيب يصف ريتشاردز التجربة الشعرية بأنها علامات تنطبع على شبكة العين ، تتقبلها ضروب من الحاجات ، ثم تهيج معقدة للدوافع التي يتكون فرع منها من أفكار فيما تعنيه الألفاظ ، ويتكون الفرع الشاني من استجابة انفعالية تؤدى الى نمو المواقف ، أى التهيؤات للقيام بالفعل الذى قد يتم وقد لا يتم وتيار هذه التجربة هو بمثابة عودة النزعات المضطربة الى حالة الاتزان لأن الشعر في مقدوره أن ينقذنا ، لأنه وسيلة من الوسائل التي يمكننا بها أن تتغلب على الفوضي و

ويحدد ريتشاردز معنى الشعر الصادق بأنه هو وحده الذي يولد في القارىء الذي يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لا تقل في الحرارة والنبل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه ومهمة الشاعر هي أن يكسب مادة التجربة نظاما وتناسسقا وتماسكا ومن ثم فهو لا يكبت الدوافع وانما يحررها ويوفق بين بعضها والبعض الآخر + كما أن من مهمته أن يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ لا برموزها المطبوعة + وكمية الألفاظ التي في متناول الشاعر لا تحدد منزلته بين الشعراء ، وانما الذي يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ التي يشترط أن تكون نابعة من تجربة حقيقية وليس مصدرها

العادات الكلامية أو الرغبة فى التأثير أو التصنع أو التقليد أو غير ذلك من المحاولات الساذجة التى تحول بين معظم الناس وبين انتاج شعر جيد ٠

وبعد ذلك يتناول مأهر شفيق قريد بالدراسة والتحليل الانجازات النقدية لكل من وليم امبسون ، وارفنج بابيت ، وبول المرمور ، وايفور وينترز ، وجورج آورويل ، و ف و و ليفيز ، وكلينث بروكس ، وروبرت بن وارن ، وجون كرو رانسم ورونالد ديفدسون ، وميريل مور ، وآلن تيت ، وكنيث بيرك ، وادموند ولسون ، وكونراد بوتر ايكن ، وفرانسيس أوتو ماتيسين ، وفان ويك بروكس ، وليونيل تريلنج ، وآلفريد كازن، وجوزيف وودكرتش ، وكارل جي شايبرو ، وبذلك يغطى بكتابه كل اتجاهات النقد الحديث من بدايدة القرن العشرين وحتى الآن ،

كذلك هناك من الانجازات النقدية المخلصة لماهر شفيق فريد ما يتمثل فى ترجمته « مقالات مختارة » لاليوت فى جزءين : الأول يتناول فترة ١٩٢٩ – ١٩٤٤ والثانى ١٩٤٤ – ١٩٦٤ ، وهو عمل شبه موسوعى لم يستطع نشره حين انتهى من ترجمته فى أواخر عام ١٩٧٠ ، فاضطر الى كتابته على الآلة الكاتبة وطبعه فى نسخ محدودة على الاستنسل • وصدر

الجزء الأول فى يناير ١٩٧١ والثانى فى الشهر الذى يليه وقام بتسويقه بنفسه وتوزيعه على أصدقائه وزملائه فى زهد وتواضع شديدين وهو مرجع ضرورى لكل دارس للنقد الحديث ونرجو ألا يضل طريقه هذه المرة الى المطبعة حتى تعم الفائدة النقدية والعلمية على الدارسين والنقاد وفالكتبة العربية فى أشد الحاجة الى مثل هذه المراجع القيمة التى غيرت تاريخ النقد الأدبى فى العالم كله و

قائمة المراجع

- رشاد رشدى: فن القصية القصيرة .
- رشاد رشدی: مذاهب النقد الأدبی .
 - رشاد رشدی: ما هو الأدب ٠
- رشاد رشدى: نظرية الدراما من ارسطو الى الآن •
- رشاد رشدى: في الفن في الحب في الحياة .
 - سمير سرحان: النقد الموضوعي .
- عبد العزيز حموده : علم الجمال والنقدد الحديث .
- فسایز اسکندر : النقسی عنید ۱۰۱ ریتشاردز
- ماهر شفيق فريد: النقد الانجليزي الحديث،
 - محمد محمد عناني : النقد التحليلي .
- نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية .

نبيل داغب: ادبساء القسرن العشريين (جزءان) .

نبيل راغب: موسسوعة أدبساء أمربسكا (جزءان) •

نبيل راغب: التفسير العلمي للأداب .

نبيل داغب: دليل الناقد الأدبى ،

نبيل راغب: النقد الفنى

نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبى (جرُءان) -

ملحق مختـارات من كتب

رشاد رشدى النقدية

مختارات من كتاب ((ما هو الأدب))

تقــديم

ان فهمنا لما هو الأدب قد ساء فى القرن العشرين أكثر من أى وقت مضى ٠٠ فنحن نتطلب من الأعمال الأدبية أن تتحقق لنا أشياء ليس من وظيفة الأدب تحقيقها ٠٠ ونحن نقيس هذه الأعمال بقيم لا تمت للأدب بصلة ٠٠ والكثير من الكتب التي يكتبها أصحابها على أنها أدب ليست أدبا على الاطلاق ٠

من أجل ذلك كتبت هـذا المقـال ـ لا لتعريف الأدب بل دفاعا عنه .

ان العوامل التى طمست ادراكنا للأدب قوية وكثيرة ٠٠ قالمدنية العلمية التى نعيش فيها ، والنظريات السياسية والمذاهب الاجتماعية التى تسيطر على تفكير الناس بشكل لم يسبق له

ظير فى التاريخ ، كل هذه قوى تهدد كيان الأدب ، وتستلزم الدفاع عنه .

والأساس الذي يقوم عليه هذا الدفاع أن الأدب فن له جميع خصائص الفنون الأخرى ، وليس مجرد أى كلام يدعو الى فكرة أو يسجل حقيقة أو يروى خبرا .

مايو سئة ١٩٦٠

رشاد رشدی

بلاغة العمدل الأدبي

البلاغة في مفهومها القديم هي التعبير الصادق عن احساس صادق ، ولذلك نجد النقاد يربطون البلاغة بالأسلوب ويعشرون الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذي يعبر تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب من

ولقد ظل هذا المفهوم للبلاغة سائدا الى أن قام « النقد الجدديد » The New Criticism ، بعد الحرب العالمية الأولى بقليل فغير مفهوم البلاغة كما غير المفهومات الأخرى للادب والنقد من فنجد ت اس اليوت يكتب فى سنة ١٩١٩ فيقول ان الفن ليس تعبيرا عن احساس صادق مهما بلغ الاحساس أو التعبير من الصدق ، كما أنه ليس تعبيرا عن شخصية الفئان ، فالفنان لا يخلق فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته تعبيرا متعمدا مباشرا ، بل هو يعبر عن هذه الشخصية بطريق غير مباشر عندما يركن جهده فى خلق شىء محدد ، تماما

كما يصنع النجار الكرسى أو المهندس الآلة ، وكلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله الخالق كلما زاد اكتمال الفنان وازدادت قدرة عقله الخالق على تفهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن وعلى احالتها الى شيء جديد وهو العمل الفني .

فالبلاغة _ وفقا للنقد _ الجديد _ ليست فى صدق الاحساس أو فى صدق التعبير أو جمال الأسلوب وافصاحه عن شخصية الكاتب بل _ كما يقول اليوت _ فى أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للاحساس الذى يرغب فى التعبير عنه _ أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى اذا ما اكتمل خلق , هذا الشيء ، أو هذا (المعادل الموضوعي) ، استطاع أن يثير فى القارىء الاحساس الذى يهدف الى اثارته .

والبلاغة فى هـذا المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفنى من نواح ثلاث ـ العمل الفنى فى ذاته ، والعمل الفنى فى علاقت بالفنان ، والعمل الفنى فى علاقته بالقارىء • • أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفنى على أنه (معادل موضوعى) للاحساس لا الاحساس نفسه ، أو كما يقول الناقد المعاصر س • لويس ، الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد • • أما من الناحية الثانية ، وهى علاقة الفنان بالعمل الفنى ، فالخلق أما من الناحية الثانية ، وهى علاقة الفنان بالعمل الفنى ، فالخلق

الفنى ليس تعبيرا عن الشخصية بل هو احالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان فى حياته الى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان ، وعملية الخلق تشبه فى هذه الناحية العملية الكيميائية ، فكلتاهما عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد .

أما من الناحية الثالثة ، وهي علاقة العمل الفني بالقارىء ، فان البلاغة في مفهومها الجديد ترى أن العمل الفني لكي يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الاحساس الى شيء مجسم محسوس ، أي أن العمل الفني لا ينقل الاحساس كما هو بل يعادله ، وهذه المعادلة تتضمن أن الاحساس الذي يثير، الفن يختلف عن الاحساس الذي تثيره الحياة ، وبناء عليه فاذا لم يترجم الاحساس الى (معادل موضوعي) انتقل الى القارىء كما هو في الحياة ، وبذلك يفقد العمل الفني آثره وتزول صفة البلاغة عنه ،

ويتفق الن تيت Allen Tate ، وهو من أكبر النقاد المعاصرين مع (اليوت) فى تعريفه للبلاغة فيقول انها تعتمد على درجة التعادل بين المخصص والمجرد ، فالكاتب البليغ هو الذى يستطيع أن يجعل المخصص – أى الجسم المحدد الذى يخلقه مساويا للمجرد – أى الاحساس الذى يبغى اثارته ، .

أما (جون كرورانسوم) John Crowe Ransom وهو يعتبر أرسطو النقد الجديد _ فله من البلاغة نظرية تعرف بنظرية النسيج والتركيب ، وفي رأى (رانسوم) ، أن الأدب يتميز عن العلم الأنه يجمع بين النسيج والتركيب ، ففي أية نظرية علمية تقوم الألفاظ والصور على خدمة الغرض أو المنطق العام للنظرية ، أما في العمل الأدبى فالمنطق العام لا قيمة له في ذاته أو منفصلا عن النسيج الذي صنع منه العمل الأدبي لأن الأدب لا يعتنى بالمعاني العامة أو المجردة كما يفعل العلم بل أن قيمته في قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد لنا المعاني والاحساسات بصورة مجسمة ، وعلى ذلك فالمعرفة التي يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التي يزودنا بها العلم لأنها معرفة بالمحدد المخصص لا بالمطلق المجرد ، فالسلاغة في أن يجعل الكاتب النسيج والتركيب _ أي الشكل والمعنى _ وحدة لايمكن أن تتجزأ • • وعلى ذلك يستحيل أن نروى القصة من جديد أو أن نلخص القصيدة لأن معنى العمل الأدبى لايمكن أن ينفصل عنه •

ومن مقاييس البلاغة فى النقد الجديد التعبير غير المباشر ، فكلما زادت قدرة الكاتب على هـذا النوع من التعبير زادت، بلاغته ـ ويرى كليانث بروكس Cleanth Brooks وهو من أثمة النقاد المعاصرين ـ أن الكاتب البليغ لا يفصح عن

الاحساس بل يولده فى عقل القارىء عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التى يتضمنها العمل الأدبى ــ وهو لذلك يسمى لغة الأدب بلغة المفارقة •

والتعبير عن الاحساس تعبيرا مباشرا فى رأى (ليفيز) F.R. Leavis الناقد المعاصر المعروف يدل على فشل الكاتب فى الخلق فشلل يرجع فى أسبابه الى عدم وجود (المغادل الموضوعي) الذي يقوم مقام الاحساس، فالكاتب لا يستطيع أن يخلق شيئا معينا له مميزاته الخاصة، ومن ثم فهو يفصح عن الاحساس مجردا فى ذاته ولذاته، والبلاغة فى أن يجسم الكاتب الاحساس لا أن يخبرنا به م

ومن مقاييس البلاغة في النقد المجديد أيضا ما أجمع النقاد على تسميته بالمعني الكلى للعمل الفنى ، فمعنى القصليدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ، ككل له كيانه المستقل الذي يعتمد على نسجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة ، كالصور والشخصيات والأوصاف والحوار والمواقف والحوادث والأفكار والروى ، وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض في والروى ، وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض في

التعبير عن الاحساس الذي يريد الكاتب نقله الى القارىء وهي جميعا وسائل يستخدمها الكاتب ليصل الى غرضه ولا يمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعة أغراضا يسعى اليها الكاتب لذاتها ٥٠ ولذلك لايمكن أن نقيم عملا أدبيا على أساس أن اللغة التي يستخدمها الكاتب لغة رصينة أو أن الأفكار التي يعرض لها أفكار أصيلة أو أن الأوصاف التي يرسمها لنا أوصاف جميلة ، وغير ذلك من المفهومات التي ما تزال للأسف شائعة بين المشتغلين بالأدب والنقد عندنا ، لأن اللغة مهما كانت رصينة فهي ليست هدفا ينشد لذاته وكذلك الحال مع المشاعر والصور والأفكار ، فكلها وسائل أو رموز التعبير عن الاحساس وينبغي لكي يصل التعبير الى مرتبة اللغة أن يتألف من مجبوع هذه الوسائل كل يعادل الاحساس معادلة كاملة ولا ينفرد جزء منه بالإبانة عن هذا الاحساس دون الجزء الآخر ه

ينبغى باختصار أن ندرك أن البلاغة لا تتوفر فى جزئيات العمل الفنى منفردة بل فى معناه الكلى ، أى فى قدرة الكاتب على تجسيم الاحساس الذى يريد نقله فى وحدة موضوعية محددة محسوسة تساهم جميع عناصرها فى التعبير عن الاحساس فاذا أخل واحد منها بوظيفته جاء التعبير فى مجموعه ناقصا

واهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلى للعمل الفنى يفسر لنا اجماع النقاد على أن البلاغة هى فى استعمال الرمز المعين بدلا من المعنى المجرد ، والتلميح أو الايحاء بدلا من التصريح ، والتصوير بدلا من الاخبار .

وتصوير الاحساس أو الفكرة بدلا من الاخبار بها يعتبر اليوم من المقومات الأساسية للبلاغة ، فلو أن أياجو قال انه شرير وتارتوف قال انه منافق لما كان لأياجو آو تارتوف الأثر الذي يتركه كل منهما في أنفسنا ، بل لكان كل منهما مجرد خبر لا شخصية لها معالمها الواضحة المعروفة • فليست البلاغة في سرد الفكرة بل في ترجمتها الى شكل معين محدد • وفائدة الحبكة القصصية أنها تمكن الكاتب من أن يضمن بدل أن يصرح بما يربد قوله _ وفي رأى «جون ديوى » الفيلسوف الأمريكي المعروف أن وسائل الفن أسمى من وسائل العلم ، لأن العالم اذا ما عالىج الاحساس فهو لا يملك الا أن يخبرنا به ، أما الشاعر أو الكاتب فيخلق موقفا معينا يثير هذا الاحساس في نفوسنا ، فهو بدلا من أن يصفه كما يفعل العالم يخلق ما من شأنه أن يجعله حقيقة دونها بكثير الحقيقة العلمية •

ومن مقومات البلاغة فى مفهومها الجديد أن اللغة رمز ، وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشد لذاتها • على

۲۰۹۰ (م) ۱۱ ـ رشساد رشدی) أننا فى الكتابات السقيمة العليلة نجد أن اللغة تشعرنا بأنها السبب فى الاحساس بدلا من أن يكون الاحساس هو السبب فى اللغة .

واللغة كرمز يجب أن تكون قريبة من الشيء الذي ترمز اليه حتى تطابقه مطابقة تامة ، فلا يجوز مثلا أن ترمز الى تفكير أو احساس رجل مصرى في النصف الثاني من القرن العشرين بلغة عربية فصحى كما يفعل معظم كتابنا ، فاللغة في هذه الحالة تولد الإحساس بدلا من أن ترمز اليه ، وليس هذا من البلاغة أو من الأدب في شيء ٠

ودرجة مطابقة الرمز لما يرمز اليه من المسائل التي يهتم بها النقد الحديث ، فلكي تتوافر البلاغة في العمل الفني يجب أن لا يزيد الرمز على الاحساس أو الاحساس على الرمز ، فالنتيجة في الحالة الأولى عاطفة مفتعلة سقيمة وفي الحالة الثانية غموض وابهام ،

ومن مفهوم البلاغة فى النقد الحديث أن العمل الفنى عالم له كيانه المستقل ، اذ أنه المعادل الموضوعي لاحساس معين للايمكن الحصول عليه فى غير العمل الفنى نفسه ، حتى الخبرات

التى كانت السبب فى خلق العمل الفنى تختلف فى داخل العمل الفنى عنها فى خارجه ، فزهرة البنفسج التى يصورها الشاعر فى شعره تزودنا بمشاعر تختلف عما تزودنا به زهرة البنفسج التى نراها فى حديقة ما ، لأن البنفسج الذى يصفه الشاعر ليس الا رمزا من رموز عدة يستخدمها الشاعر ليعبر لنا عن احساس معين ، وهذا الاحساس ليس صفة من صفات البنفسج كما أنه ليس صفة من صفات أي رمز من الرموز الأخرى التى يستعملها الشاعر ، بل أن البنفسج والورد والياسمين وأى شىء آخر الشاعر ، بل أن البنفسج والورد والياسمين وأى شىء آخر كمعادل موضوعى للاحساس الذى يريد نقله للقارىء ، ومن ثم كمعادل موضوعى للاحساس الذى يريد نقله للقارىء ، ومن ثم يتضح لنا أن بلاغة الأدب فى موضوعيته ، اذ أن أى موضوع وأية لغة وأية أداة تصلح مادة للأدب ما دام الكاتب يستخدمها كمعادل لاحساس معين يرغب فى التعبير عنه ،

وبالمثل يتضبح لنا أن العمل الفنى لايمكن أن يكون تعبيرا عن شخصية الفنان ٥٠ صحيح أننى أنظر بعينى الكاتب ، كما يقول الكاتب المعاصر (فورستر) ـ ولكنى لا أنظر اليه بل الى ما يشير ٥٠ وكلما تتبعت اشارته تضاءلت رؤيتي له ٠

ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خـــارج

عنها أفلا نسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذى كتبها ؟ ان جميع الأعمال الأدبية الكبرى تسير بنا فى هذا الاتجاه • • فنحن عندما نقرأها تستغرق انتباهنا فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التى تتضاءل الى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب الذى كتبها •

موضوعية الأدب

من الأفكار الشائعة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب ، ولذلك نجد الكثيرين يقرأون حياة الكتاب والشعراء ليتفهموا ما كتبوا وليروا الى أى مدى استطاعت كتاباتهم أن تكون مرآة صادقة لحياتهم •

وهذا المفهوم للأدب من مخلفات المدرسة الروماتنيكية وهو مفهوم خاطئء ٠

فلو أنك حاولت أن تجد فى مسرحية من مسرحيات شكسبير مثل عطيل أو هاملت أو غيرهما تعبيرا واحدا عن شخصية شكسبير لما نجحت فى ذلك ، بل اننا بعد عدة قرون من وفاة شكسبير وبعد آلاف الكتب التى كتبت عنه لا نعرف بالتأكيد شيئا كثيرا عن حياته ، ولكن جهلنا هذا بحياته لم ينتقص من تذوقنا لشعره وفهمنا له ، وأستطيع أن أؤكد أننا

لو عرفنا عن حياته ما تتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره وادراك قيمته مثلما يساعدنا على همذا الفهم دراسة أسلوبه الفنى وعقله الخالق .

ومما لاشك فيه أن العمل الفنى قد يعكس صورا من حياة الفنان ولكن هـذا لا يعنى أنه تعبير عن حياة الفنان ، لأن شخصيته وتجاربه فى الحياة ليست هى التى تحدد العمل الفنى وتعطيه كيانه وانما الذى يحدد ذلك العمل هو عقله الخالق وتجاربه الفنية ، وعلى قدر نضوج هذا العقل الخالق وتمكن الفنان من فنه تكون قيمة العمل الفنى .

فمن منا يستطيع أن يقول ان شخصية بتهوفن وتجاربه في الحب هي التي شكلت موسيقاه وخلقتها بالصورة التي نعرفها أو أن موسيقي باخ مرآة لحياته ؟ اننا لا نسمع مثل هذا القول حتى من أقل الناس فهما للموسيقي أو نصيبا من الثقافة • كما أن أي موسيقار مهما علا شائه أو قل لايمكن أن يرى في الموسيقي تعبيرا عن شخصيته ، وذلك لأن الموسيقي لا تروى قصة ولا تثبت رأيا ولا توضح فكرة ، لأن الموسيقي في الواقع لا تستعمل الكلمة بل اللحن ولذلك فهي أسعد حظا من الأدب، اذ تنضح فيها فكرة الخلق أكثر من فكرة التعبير ، فمهما كانت تجارب الموسيقار في الحياة فهو لا يستطيع أن يمسك بالقالم تجارب الموسيقار في الحياة فهو لا يستطيع أن يمسك بالقالم

ويروى لنا هذه التجارب كما هي في لحن موسيقى بل لابد له لكى يخلق مثل هذا اللحن أن يترجم هذه التجارب الى رموز موسيقية تهدف الى غرض معين ولابد له لكى يتحقق هذا الخلق من خبرة موسيقية شاملة ومن قدرة موسيقية معينة ، ولكن الأدب كما قلت التعس حظا من الموسيقى لأن وسيلة الأداء فيه هى نفس وسيلة الأداء التى يستعملها الناس فى التعبير ، ولذلك نجد أنه من السهل على من يعرف القراءة والكتابة أن يمسك بقلمه ويروى قصة غرامه أو يصور أيام طفولته ، ويعتقد أنه بذلك قد كتب قصة وخلق عملا فنيا لأنه صور الواقع وروى الحقيقة ، ولكن مهما بلغ مثل ذلك الكاتب من الصدق والاخلاص فى التعبير عن ذاتيته أو عن بيئته فهو فى الواقع لم ويخلق شيئا ، لأن الأدب مثل كل الفنون الأخرى خلق لا تعبير ،

وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو يبثته عالقة بأذهان الناس طوال الحركة الروماتيكية الى أن جاء الفيلسوف الايطالى (بنديتو كروتشى) فى أوائل هذا القرن فأثبت أن الأدب احساس ، وأن الخلق الأدبى يحتم أن ينتقل هذا الاحساس من الذاتية الى الموضوعية أو الشيئية ، فالقصيدة كالصورة ليس المفروض أن نرى فيها ملامح الرسام واختلاجات نفسه ، بل ملامح منظر أو شيء معين تتفاعل فيها

الظلال والألوان والنسب والأبعاد لتثير فى النفس احساسا معينا يريد الفنان اثارته •

وجاء ت ١٩١٩ مقاله وجاء ت ١٩١٩ مقاله المعروف « بالتقاليد والنبوغ الفردى » وهو المقال الذي أرسى نظرية موضوعية الأدب في النقد العديث بحيث أصبحت جزءا لا يتجزأ من تفكير كل من يشتغل بالأدب والنقد في عصرنا هذا • • ويعالج اليوت في هذا المقال موضوع الخلق الأدبي وهو يصحح مفهومين أساسيين من مفهومات المدرسة الرومانتيكية للأدب _ أولهما أن الأدب تعيير عن المجتمع وثانيهما أن الأدب تعبير عن الشخصية ٠٠ أما بالنسية للمفهوم الأول فاليوت لا ينكر أن العمل الأدبي قد يعكس بعض صور المجتمع ولكن هذا لا يعنى أن المجتمع يتدخل في الخلق الأدبي فيحدد شكله أو قيمته أو معناه ٠٠ فالذي يحدد العمل الأدبي ويعطيه كيانه أولا وقبل كل شيء هو الأدب نفسه ـ أي وعي الكاتب بالتقاليد الأدبية والمامه بالأعمال الأدبية التي سبقته وعاصرته ٠٠ فليس مما يحدد العمل الأدبي أن الكاتب نشئ في عصر الملكة « اليزابث » تاريخيا بل فنيا ـ أي مدى وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية التي توارثها ، ولذلك كان من المستحيل أن ينشأ في انجلترا فىعهد الملكة اليزابث كتاب للقصة القصيرة مثل تشبيكوف

وهمنجواى لأن التقاليد الأدبيسة لهذا النوع من الكتابة لم تكن معروفة في ذلك الوقت ، كما كان من المستحل أن منشأ في مصر كاتب روائي في أواخر القرن التاسع عشر لأن هــذا التقليد الأدبي لم يكن معروفًا عندنا في ذلك الوقت • على انه قد أصبح من الممكن بعد ذلك وفى خلال القرن العشرين أن يقوم عندنا كتاب للقصة بعد أن أخذنا هـذا التقليد عن الآداب الغربية ، وعلى قدر وعى كتابنا لتقاليد الكتـــابة القصصـــية ورسوخ هذه التقاليد في التربة الأدبية المصرية تكون قيمة القصص التي يكتبونها كأعمال فنيه لها المقومات المحددة المغراوفة . ويخطىء كل من يظن أنه يستطيع كتابة القصلة أو المسرحية مثلا دون وعي شامل دقيق للتقاليد القصصية والمسْرُحية والاكان من الممكن أن تعهد الى مهندس لا يعلم شيئًا عن اقامة الكباري بيئاء كوبري على النيل أو أن تعهذ الي نجار نشأ على التقاليد الفنية للأثاث الشرقى بصنع كرسى من طراز الملكة آن حقيقة أنه نجار ولكنه لم ينشأ على تقاليد الأِثاث الأوروبي ولذلك فانه لو استطاع أن يصنع كرسيا على الطراز الأوروبي فستغلب عليه المسحة الشرقية ولن يكون بأي حال سن الأحوال من طراز الملكة آن • ولعل ذلك يفسر تعشر بعض كتابنا في كتابة المسرحية أو القصة لأنهم رغم دراستهم للآداب الأوروبية لم يستوعبوا تقاليدها الاستيعاب الكافى • وهم الى

جانب ذلك ما زالوا متأثرين الى حد كبير بتقاليد الأدب العربي وهي تختلف كل الاختلاف عن تقاليد الآداب الأوروبية •

أما بالنسبة للمفهوم الروماتيكي للأدب وهو أن الأدب تعبير عن الشخصية فيتخذ منه اليوت موقفا محددا و الديمتر اليوت عقل الكاتب وسيطا تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا وبطرق لايمكن التكهن بها و فالعقل الخالق كالمؤثر الكيميائي تدخله تجارب الفنان في الحياة فتحول الي مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل محايدا وكلما كان التغيير الذي يطرأ على تجارب الكاتب ومشاعره الشخصية أعظم وأتم دل ذلك على نضوج عقله الخالق وفالأدب ليس في اطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه ليس تعبيرا عن الشخصية بل تحررا منها وو الكاتب لا يفتأ يتنازل عن نفسه كما هي في اللحظة القائمة الي شيء أثمن منها وأقيم ومن ثم كان تطور الكاتب تضحية بالذات لا تنقطع وانعداما ومن ثم كان تطور الكاتب تضحية بالذات لا تنقطع وانعداما مستمرا لشخصيته و

ونضوج العقل الخالق يصور لنا قصة النضال بين الكاتب وبين ذاتيته فكلما ازداد انفصال الفنان عن ذاتيته دل ذلك على قدرته الفنية • لأن القدرة الفنية أو ال Technique هي التي تمكن الكاتب من أن يفصل نفسه عن مادته ويكتشف بذلك معناها ويحدد قيمتها •

والقدرة الفنية هي التي تمكن الاحساس من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية وبذلك تجعل الخلق الفني ممكنا ، فان لم توجد القدرة الفنية أصبح الخلق تعبيرا عن الذات ، كتب هرج ويلز H.G. Wells مرة يقول « انني لا أهتم بما يسميه الكتاب القدرة الفنية ولذلك فقد أطلقت على نفسي لقب صحفي هروبا من هذه القدرة الفنية » .

وقد هرب ويلز بالفعل ، اختفى من الأدب بعد موته بفترة وصديرة .

فمهما كانت أصالة الآراء التي ينادى بها الكاتب أو عمق أفكاره أو جدة احساساته ، فهو بدون القدرة الفنية لا يستطيع الا أن يسير في حيز ضيق هو حيز ذاتيته ، وهو في ذلك الحيز لا يستطيع الخلق ، كل ما يستطيع أن يفعل هو أن يعبر عن ذاته ، والكاتب الذي لا يملك من القدرة الفنية القدر الكافي لحمايته من ذاتيته يجد نفسه منساقا الى التعبير عن هذه الذات حتى عندما لا يرغب في التعبير عنها ، وعند ذلك يجد العمل الفني الذي يحاول بناءه ينهار ويتفكك ويفقد كيانه ،

لقد قلت فى بدء كلامى ان الكثيرين من الناس يدرسون حياة الكاتب ليروا الى أى مدى جاءت كتاباته صورة صادقة لحياته ١٠٠ أليس من الأجدر أن نصاول أن نعرف الى أى حد استطاع الكاتب حماية فنه من ذاتيته ؟ ١٠٠ فذلك واجب كل فنان ان أهمله أو قصر فيه ضل الطريق الى الخلق الفنى السليم٠



General Organization of the Maxandila Library (GOAL Westerland Witernamine

الأدب والحياة

من المفهومات الشائعة في وقتنا هذا أن العمل الأدبى يجب أن يكون صورة صادقة للحياة وأنه كلما كان الكاتب أمينا في تصويره للحياة ازدادت قدرته على الابداع ولقد استولى هذا المفهوم على أذهان كثيرين من الكتاب والقراء حتى أصبح المقياس الوحيد الذي يزنون به قيمة العمل الأدبى المان الحياة والماعاة اللحياة كان عظيما والعكس ان لم يطابق الحياة وشاعت مع ذلك المفهوم ألفاظ عديدة كالواقعية والطبيعية وافتن بعض من يشتغلون بالأدب والنقد في فهم هذه المصطلحات وابتكروا مصطلحات جديدة غريبة مثل الواقعية الزمانية والواقعية الكانية الى آخره فان كتب أحد الناس قصة يصور والواقعية المكانية الى آخره فان كتب أحد الناس قصة يصور فيها الأحداث السياسية أو الاجتماعية التي حدثت في مصر في فترة من فترات تاريخنا الحديث كان ذلك وحده كافيا لأن يجعلها قصة عظيمة لأن كاتبها يتمتع بقسط كبير من الواقعية

الزمانية كما يسمونها ، ويكفى لنجاح أى كاتب اليوم أن يصور زقاقا أو حارة أو بائعة برتقال وأن يعطى صورته عنوانا مثيرا ثم يعتبرها قصة تضارع ما كتب تشيكوف وتونستوى ، فهو قد رسم صورة للمجتمع الذى يعيش فيه وهو قد نزل من البرج العاجى الى الحارة والزقاق ليرسم هذه الصورة ، والعالم اليوم يعيش فى عصر الديمقراطية والشعبية ، والصورة التى رسمها صورة صادقة واقعية أمينة فلماذا لا يكون مثل هذا الكاتب عبقريا مثل تشيكوف وتولستوى بل وأكثر من شكسبير الذى لم يصور الاحياة الأغنياء وبلاط الملوك والأمراء ؟ بل انه أكثر من كل هؤلاء الكتاب عبقرية لأنه استطاع أن يصور الحياة الشعبية تصويرا أمينا صادقا وهذه هى مهمة الأدب بصور الخياة الشعبية تصويرا أمينا صادقا وهذه هى مهمة الأدب اليوم لأن الأدب يجب أن يصور الحياة ، والحياة التى تهم الميان هى حياة الطبقات الشعبية !

وليس هذا الرأى أو هذا اللون من التفكير قاصرا على الناشئة من الكتاب والنقاد فى مصر ، فقد قرآت للأستاذ سلامه موسى رأيا يدعو الناس فيه الى مقاطعة شكسبير والانكباب على قراءة ماكسيم جوركى ، لأن جوركى يرسم فى كتاباته صورة صادقة للكفاح الشعبى أما شكسبير فلا يفعل شيئا من ذلك ، ولأن جوركى اصدق فى التعبير عن المجتمع

الذى نعيش فيه من شكسبير ، ولأن جوركى صور الشعب بينما صور شكسبير بلاط الملوك والأمراء .

وللمرحوم الأستاذ سلامة موسى فضل كبير على النقد في مصر وله لفتات كثيرة موفقة في الأدب والثقافة ولكني أعتقد أن التوفيق قد خانه في هــذه اللفتة الأخيرة ، لأنها تنطوى على فهم خاطىء لطبيعة العمل الفني .

فالقول بأن العمل الأدبى يجب أن يكون صدورة صادقة للحياة يتضمن فروضا كثيرة أهمها وأخطرها فى رأيى اعتبار الأدب معادلا للحياة بمعنى أنه بديل عنها ، فما دمنا نقيس قيمة العمل الأدبى وقدره بمقدار مطابقته للحياة فلابد أننا نفترض أن العمل الأدبى معادل للحياة ، وأن الحياة معادلة للعمل الأدبى، فما تزودنا به الحياة من خبرات واحساسات وانفعالات لابد أن يزودنا به العمل الأدبى وما يزودنا به العمل الأدبى تستطيع الحياة أن تزودنا به كاملا غير منتقص ، وهذا الفهم المادى اللفن يتضمن أخطارا عديدة ، فالخطورة الأولى هى فى اعتبار العمل الفنى من الكماليات فمادام يزودنا بما تستطيع الحياة أن تزودنا به أمكننا الاستغناء عنه ، لأن الفن وفقا لهذا الفهم الميس الا مجرد زيئة ، فمادمنا نفترض أن الصورة أو القصة ليس الا مجرد زيئة ، فمادمنا نفترض أن الصورة أو القصة للميس الا مجرد زيئة ، فمادمنا نفترض أن الصورة أو القصة

التصوير فهي في أحسن الأحوال قطعة من الحياة محفوظة أو التحنيط هذه أي عملية الخلق الفني ، فلا ضرورة للصورة أو للقصة لأن الحياة موجودة وهي الأصل والأصل دائما سكن الاستغناء به عن الصدورة ، ولعل هذا يفسر ما يدعو اليه بغض الناس في البلاد الجديدة في مجال التقدم الصناعي من ضرورة. الانصراف عن الاهتمام بالفنون والآداب لأنها ـ فى نظرهم ـ من الكماليات التي يمكن الاستغناء عنها ولو الى حين ٠ والخطورة الثانية لاعتبار العمل الأدبي مجرد صورة آمينة صادقة للحياة أي معاددلا لها أو بديلا عنها فتنشأ من أن هذا الرأي يخلط بين الحياة والأدب خلطا ان دل على شيء فانما يدل على جهل أصحابه بطبيعة العمل الفني ومن ثم بقيمته ومهمته ٤ فالعمل الأدبي قد يصور لنا الحياة ولكنه ليس صورة لها ، وهو ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، ومن ثم كانت الحاجة الى الأدب وغيره من الفنون. لا تقل عن الحاجة الى العلوم وغيرها من مناحي النشاط الانساني لأن كلا منهما له طبيعته الخاصة ومهمته التي ينفرد بأدائها ٠٠

قلت أن العمل الأدبى يصور الحياة ولكنه ليس صبورة لها ٠٠ فالعمل الأدبى لايمكن أن يكون الا صبورة لنفسيه

فقط ، بمعنى أنه لأيمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه ، الأن قيمة العمل الأدبى ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات مطلقة بل فى الأثر المعين الذي يحدثه فى نفوسنا كما هو _ كاملا محددا _ كما خلقه الفنان • وليس هناك شك فى أن الحياة هى الأصل الذي نشأ عنه العمل الأدبى كما هى الأصل فى كل شيء آخر ، ولكن عناصر الحياة بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة خلق منها الفنان العمل الأدبى لا تبقى بعد عملية الخلق الفنى كما كانت ، بل تمتزج امتزاجا من شأنه أن يحيلها الى شيء يختلف فى طبيعته وفى أثره علينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها فى الحياة •

ولذلك فأى ادراك للعمل الأدبى على أنه مجرد ترجمسة للمحقائق الموجودة خارج العمل الأدبى نفسه لابد وأن يتكون ادراكا خاطئا ، لأن المحقائق الموجودة خارج العمل الأدبى بل والتى كانت السبب فى خلق العمل الأدبى ذاته لم تعد نفس المحقائق بعد أن اندمجت وامتزجت وكونت العمل الأدبى العمل الأدبى .

ومن أهم الأسباب التى تحدو بالنقد الحديث الى الاعتقاد بخطل الرأى القائل بأن العمل الأدبى معادل للحياة أن الاحساس الذى يزودنا به العمل الأدبى يختلف كل الاختلاف عن

الاحساس الذي تزودنا به الحياة ، والدليل على ذلك سسط فالاحساس الذي تحصل عليه من قراءتك أو مشاهدتك لمسرحة (عطيل) مثلا يختلف كل الاختلاف عن الاحساس الذي تزودك به الحياة مهما تشابهت ظروف الحياة مع ظروف وأحداث مسرحية عطيل ، وبالمثل فنحن نلتقى في الحياة بالكثيرات من النساء أمثال (اما بوفاری) المرأة التي لم تكن راضية عن حياتها مع زوجها فحاولت أن تجد في الحب وسيلة لاشباع رغباتها وتحقيق آمالها وأحلامها ٠٠ ونحن في أغلب الأحيـــان نحتقر هؤلاء النساء وقد تترفق بهن قليلا فننتحل لهن الأعذار ولكن واحدة منهن مهما تشابهت ظروفها وظروف (اما بوفاري) لايمكن أن تترك في نفوسينا نفس الأثر الذي تتركه رواية (فلوبير) الخالدة (مدام بوفارى) • فالاحساس الذي يخلقه العمل الفني لا علاقة له بالاحساسات التي تزودنا بها الحياة كما لا علاقة له بأى شيء خارج العمل الفني نفسه ، بل انك لو حاولت أن تنقل العمل الفني بطريقة أو أخرى كأن تلخصه أو ترويه لأفقدته أثره مع الأنك بذلك تنقله من محيط الفن الى محيط الحياة ٠٠ فالعمل الفني لا يقوم على فكرة أو معنى أو صورة أو عدة ألفاظ أو خبرة أو عدة خبرات بل السبب في كيانه هو أثارة احساس معين لا يتأتى الا عن طريق شكل معين تنتظم فيه كل هذه العناصر ، فلو اختل هــذا الشكل انفرط العقد وانعدم بذلك الأثر الفنى لأن كل هذه العناصر تعود الى سابق صلتها بالحياة .

وهذا هو السبب فى أن النقد الحديث لأ يؤمن بتلخيض القصة أو القصيدة لتفهم معناها لأنك بذلك تخيلها من بناء يستمد كيانه من العلاقات بين أجزائه المختلفة الى مجرد رمز يستمد معناه من مدلول خارج عن نطاقه ، وبذلك تخرجها من محيط الفن الى محيط الحياة .

التقيت مرة بكاتب من كتابنا كنت قد نقدت قصمة من قصصه فعاتبنى بقوله انه مستعد أن يقسم بأن القصمة التى نقدتها حدثت ودون أى تغيير ، فكيف أقول انها غير واقعية ؟

قلت الذي لا أشك لحظة فى أنها حدثت بالفعل ولكن هذا لا يعنى أنها واقعية و فكما قال أرسطو وو ليست الواقعية فى أن تصور ما حدث و بل ما يمكن أن يحتمل حدوثه لا حسب منطق الحياة كما نعرفها بل حسب منطق الحياة فى القصة نفسها ووهذا هو الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية و فلو أننا تطلبنا من العمل الأدبى أن يكون صورة صادقة

للحياة لأستعضنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية ، لأن التاريخ دون شك أكثر مطابقة للحاة من الأدب ، ولو أنك مثلا قرأت سيرة (مارك أنتوني) في المؤرخ الروماني (بلوتارخ) وقارنتها بمسرحية شكسيير (أتنوني وكليوباترة) لوجدت (بلوتارخ) يتحرى الحقيقة التاريخية أكثر بكثير مما يفعل شكسبير ـ وهو ينقل اليك خبر (أتتونى) أكمل مما ينقله شكسيبي ، ولكنسه مجرد خبر لم ينتظم في شكل معين يثير احساسا معينا ، عكس أنتوني في مسرحية شكسبير التي يخضع فيها كل شيء بما في ذلك حقائق الحياة والتاريخ للاحساس المعين الذي يبغى شكسبير اثارته ٠٠ والقصة التي كتبها كاتبنا هي الآخري مجرد خبر ، صادقة أمينة ، صمورة صحيحة للحياة ٠٠ حدثت بالفعل ولكنها حدثت مرة واحمدة ولن تشكرر ، تماما مثل أحمداث التاريخ ٠٠ ومثلها كثير من القصص التي نكتبها هده الأيام ــ صور صادقة للحياة ولكنها مجرد صور وليست أعمالا فنية ٠٠ ومما لاشك فيه أن مثل هذه القصص تصور الحيساة والتقاليد الاجتماعية القائمة تصويرا دقيقا مخلصا ٠٠ ولكن هذا وحده لا يكفى لأن ينقلها من محيط الحياة الى محيط الفن فان تاريخ الأدب يدل على أن التقاليد الفنية آهم للعمل الأدبى من التقاليد الاجتماعية ، فالتقاليد الفنية هي التي تمكن الكاتب من أن يستكشف وينظم ويشكل ويقيم خبراته فى الحياة فيحيلها الى أعمال أدبية مع ولذلك يؤمن النقد الحديث بأن الكاتب بدل أن يدين بالولاء للحياة يجب أن يدين بالولاء لفنه م

واذا كان هذا هو موقف النقد الحديث من العلاقة بين الأدب والحياة ، فهو لا يؤمن أيضًا بالتفسير المادي أو التاريخي للأدب الأن مثل هذا التفسير من شأنه أن يخضع العمل الأدبي لعوامَل خارجية عنه دخيلة عليه ٠٠ والحقيقة أن الذين يفسرون الأدب من الناحية التاريخية أو المادية يجهلون طبيعة العمل الأدبى ٠٠ أو هم مشغولون عن الأدب بالتاريخ أو الاقتصاد٠٠ واذ أنهم يعتبرون الأعمال الأدبيـة وثائق تاريخية يفسرون في ضوئها أحداث الماضي ٠٠ وما من كاتب خالق حاول متعمدا أن يصور عصره أو المجتمع الذي ينتمي اليه استطاع أن يعيش على هذا التصوير وحده أكثر من سنوات معدودات ٠٠ ولكن الذين يفسرون الأدب هــذا التفسير لا يفرقون بين الأدب وغير الأدب ، فالعمل الأدبى بالنسبة اليهم ليس الا مصدرا من مصادر الأخبار ولذلك نجدهم ينادون بأن الأدب يجب أن كون للحياة ٠

ومسألة الأدب للحياة من المسائل التي يهتم بها النقد الحديث اهتماما كبيرا لأنها مبنية على فهم خاطىء لطبيعة العمل الأدبى من فكرة أو موضوع الأدبى من فكرة أو موضوع أو خبر لذاته ، بل هناك وحدة مكتملة مستقلة تهدف الى غرض معين وتتعاون جميع عناصرها لبلوغ هذا الغرض موادب الخبر أو الأدب للحياة يهتم بالموضوع أو بالخبر فى ذاته وهو قد ينجح فى نقل هذا الموضوع أو الخبر ولكنه لا يحقق غرضا فنيا بل انه قد يفشل فى كثير من الأحيان حتى فى تصوير الحياة كما يريد أن يصورها .

فى مسرحية (برنارد شو)القصيرة (رجل الأقدار) نابليون مازال ضابطا صغيرا فى فندق ريفى بايطاليا وهو يريد مدادا أحسر ويخبره صاحب الفندق بأن ليس عنده مدادا أحمر ويأمر نابليون بقتل زوجته واحضار دمها بدلا من المداد ويعتذر صاحب الفندق بأنها أقوى منه ٠٠ ويقول ان عنده نبيذا أحمر يمكن استعماله كمداد ٠٠ ولكن نابليون يرفض لأن النبيذ غال ويصر على أن يقتل الفندقى زوجته ، ويحتج الفندقى قائلا ان دماء البشر عند قادة الحروب أرخص من النبيذ ٠٠ وكل هذا لأن برناردشو يريد أن يدعو الى هذه الفكرة الأخرة والخرة ٠

ان أدب الخبر أو أدب الدعاية أو الأدب للحياة لايمكن أن يؤدى خدمة للحياة لأنه لا يؤدى غرضا فنيا • • وأفضل منه كتب التاريخ والاقتصاد •

حقيقة ان العمل الأدبى لايمكن أن ينشأ من لاشىء فهو مثل كل مناحى النشاط الأخرى ٠٠ منشؤه الحياة ٠٠ ولكنه مثل كل بناء آخر ان أحكم بنيانه عاش فى خدمة الحياة عشرات بل ومئات السنين ٠

الشكل والوضوع

العلاقة بين الشكل والموضوع من المسائل التي يهتم بها النقد الحديث اهتماما كبيرا لأن هذه العلاقة قد آسيء فهمهما بعد أن انتشر العلم وطغت المقاييس العلمية على غيرها من المقاييس .

والعلم يهتم بالموضوع لا بالشكل ، ولذلك نجد الكثيرين يتطلبون من العمل الأدبى أن يزودنا بسادة جديدة أو أن يعالج مشاكلنا الاجتماعية والنفسية تماما كما يفعل العلم - أو كسا يقول الناقد المعاصر (كنيث يبرك) Kenneth Burke نحن قد اعتدنا على أدب الخبر حتى أصبحنا نقرأ القصيدة أو القصة كما نقرأ الجريدة اليومية - لما تمدنا به من معلومات - وأصبحنا أيضا نقيم العمل الأدبى على قدر ما يحتوى من مادة جديدة - أى حسب موضوعه ١٠٠ حتى أن أحد الكتاب المعاصرين كتب مرة ينتقد رواية (جيمس جويس)

James Joyce المعروفة (يوليسيس) - وهي من الأعمال الأدبية الكبرى في عصرنا الحديث - فقال ان المعلومات النفسية التي تزودنا بها هذه الرواية أقل بكثير من المعلومات النفسية التي نحصل عليها من مؤلفات العالم النفساني المعروف (فرويد) •

وليس أدل على انحراف الذوق الفني اليوم من مثل هذا الرأى وهو مثل من أمثلة الآراء المنتشرة الشائعة بين المهتمين بالأدب والنقد وخاصة في مصر ممن يقرأون القصة أو يشاهدون المسرحية وكأنهم يستمعون الى نشرة الأخبار • • ولا أحد ينكر أن موضوع النَّجبر في نشرة الأخبار هام في ذاته ولذاته ، أما في الفن فموضوع الخبر في القصة أو المسرحية لا قيمة له في ذاته ، بل يكتسب أهميته من الوظيفة المعينة التي يؤديها ٠٠ خذ مثلا خطاب مارك أنتوني في مسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » ، وهو الخطاب المعروف الذي يكرر فيه أتتونى عبارة (وبروتس رجل شریف) • • لو أن شكسبير بدل أن يجعل أنتوني ينطق بهذا الخطاب الذي يحاول فيه أن يصور بروتس بصورة الخائن لشر الحماهير عليه _ جعل أنتوني يتحرى الحقيقة بالنسبة لنفسية بروتس وبدلا من أن يكرر عبارة (وبروتس رجل شریف) تكرارا لا يضيف شيئا جديدا الى معرفتنا

ببروتس وحللها تحليل كاملا معلومات جديدة عن شخصية بروتس وحللها تحليل كاملا معلومات جديدة عن شخصية لما كان لخطاب أنتونى الأثر الذي يحدثه في نفوسنا من اثارة الشفقة على قيصر والحقد على بروتس الحقيقة أن فهسنا لبروتس سيكون أشمل وأعمق وادراكنا للعوامل التي دفعنه الى اغتيال قيصر سيكون أتم ولكن هذا لن يضيف شيئا للمسرحية الى في الغالب أن المسرحية ستنوقف كمسرحية الى أن ينتهى أتتونى من سرد المعلومات التي جمعها عن بروتس معفده المعلومات تزيدنا علما بالتاريخ ولكنها لا تحقق الغرض الفنى الذي من أجله كتب شكسبير خطاب مارك أنتوني المعروف ما الذي من أجله كتب شكسبير خطاب مارك أنتوني المعروف م

والأمثلة غير ذلك كثيرة ، وكلها تشير الى آن الموضوع في العمل الآدبى لايسكن أن يكون هاما في ذاته ولذاته بل يكتسب أهميته من الغرض الذي يسعى الكاتب الى تحقيقه وهو على الدوام اثارة أحساس معين في نفس القارىء ١٠٠ ففي العصر الذي ازدهرت فيه الدراما عند الاغريق عصر ايسكلس وبروبيديز وسوفوكليز لم تكن موضوعات التراجيديات التي كتبها هؤلاء الكتاب جديدة أو مبتكرة لهم قد صاغوا مسرحياتهم من الأساطير المعروفة المالوفة لدى العامة والمثقفين مسرحياتهم من الأساطير المعروفة المالوفة لدى العامة والمثقفين

من أبناء ذلك العصر ، فالدراما الإغريفية لم تستمد قيمتها أو معناها من الخبر أو الموضوع الذي تعرض له .

ومسرحيات شكسبير هى الأخرى قد استعار الشاعر مادتها من الأساطير والقصص المعروفة فى زمانه فالخبر فيها ليس بالجديد ولا يمكن أن يكون هاما فى ذاته ، بل يستمد أهسيته وكيانه نفسه من تضامنه مع غيره من الأخبار لتحقيق غرض معين ٠٠ وهكذا الحال مع جميع الأخبار وجميع الخبرات مهما كانت أصيلة أو جديدة ٠

فالخبرة فى ذاتها ولذاتها مجرد خبر _ وهى قد تزيد من علمنا وتضيف الى معرفتنا ولكن لايمكن أن تكون لها الوظيفة الفنية التى تؤديها الخبرة عندما يستخدمها الكاتب لتحقيق غرض معين عوض معين عرض معين على واستخدام الخبر أو الخبرة لتحقيق غرض معين هو ما نسميه اليوم بالشكل ٥٠ وهذا هه الفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ٥ فالأولى من اختصاص العالم والثانية من اختصاص الفنان ٠

والفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل يتضمن التسييز بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية - فالحقيقة الفنية ليست في استكشاف أو استنباط معلومات جديدة مهما كانت قيمة هذه المعلومات بل في استخدام رمز أو نمط أو شكل

معين لاثارة احساس معين فى النفس معين لاثارة احساس معين فى النفس مه وهذا هو السبب فى أن الموسيقى مثلا تحتمل التكرار أكثر من الأدب لأن الموسيقى بطبعها أقل الفنون قدرة على نقل الخبر وأكثرها قدرة على اثارة الاحساس عن طريق الشكل م

وللناقد المعروف (ريتشاردز) James Joyce نظرية فى سيكولوجية الشكل يقول فيها ان الانسان تتملكه نزعات مختلفة تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير العملي الملائم لها فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف في سبيله فيتشنت المجهود ٠٠ ويرى (ريتشاردز) أن الأدب يزود الانسان بسنفذ يعوضه عن هذا النعبير العملي لنزعاته فهو ينسق هــذه النزعات المكبوتــة في الانسان كما أنه يفرج عنها داخليا باطلاقها عن طريق الفكر والخيال ــ وقد أطلق ريتشاردز على هذه القوة التي يمكن أن تؤدى هذه الوظيفة لفظة (قيمة) وعرفها بألها القدرة على ارضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة ، فالشاعر في رأيه ، يستطيع أن ينال هــذه القيمة كلما استطاع أن يخلق في نفس القارىء حالة ذهنية تتناسق فيها نزعات النفس فتصبح وكأنها توشك أن تتحقق ، وبذلك يستطيع الخيال أن يعوضنا عن الفرصة التي قد لا تتاح لنا للتعبير عن هذه النزعات تعبيرا

عمليا .. ومثل هذه الحالات التي تنشط فيها قوى النفس الكامنة نشاطا تخيليا جديدا يسميها ريتشاردز « بالاتجاهات » فما هي بالضبط القيمة الشعرية التي تنتج هذه الاتجاهات ، أو كيف يتاح للشاعر أن يقيم التوازن بين نزعات النفس المختلفة ؟

اذ هذا الهدف لا يتحقق له عن طريق موضوع قصيدته بل هو يصل اليه عن طريق استخدامه للألفاظ والصور وغيرها من عناصر القصييدة استخداما معينا في اطار أو شمكل معين يستطيع به أن ينقل الى القارىء حالته هؤ الذهنية ، وهي حالة تناسقت فيها المشاعر تناسقا واضحا ، فاذا ما انتقلت الى القارىء انتقل معهما التوازن والانسجام الى قوى نفسسه فشفى منها ما كان عليلا أو مختلا ،

فالشعر اذن ضرب من ضروب السعور ، التأثر به العواس أولا ثم ينتقل التأثير الى الجهاز العصبى فيهدى، ما قد يكون به من اضطرابات ويساعد اختلاجات النفس المقلقلة على الاستقرار ، ولذلك كانت مهمة الشعر أن يولد فى النفس حالة لا شعورية من الاحساس بالسيطرة على الذات يتبعها شعور بالارتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة ، وهذه الحالة وهذا الشعور لا يتأتى عن طريق الموضوع فى ذاته بل

غن طريق الشبكل الذي تتخذه الخبرة في نفس الفنان وهو الشكل الذي ينتقل للقارىء عن طريق العمل الفقي .

ولأن العمل الأدبى يستمد كيانه من استعمال الخبرة فى شكل معين فالنقد الأدبى الحديث لا يؤمن بنثر الشعر لشرحه ، أو بتلخيص القصة لنقل فحواها الى القارىء ، اذ أنك بهذا نهدم الكيان الذى تستمد منه القصة أو القصيدة معناها الأن هذا المعنى لا يتأتى الا بالشكل المحدد الذى صاغ به الشاعر القصيدة أو الكاتب القصة ـ خذ مثلا قصة فلوبير الخالدة (مدام بوفارى) لو أنك حاولت أن ترويها لفقدت الكثير من أثرها بل لربما أحدثت فى النفس أثرا مضادا لما تحدثه قراءة القصة كما كتبها (فلوبير) ، وهذه المقطوعة التى قراءة القصة كما كتبها (فلوبير) ، وهذه المقطوعة التى اقتبسها من قصيدة الشاعر (لوى ماكنيس):

لم أولد بعد فاستمع الى لا تدع الخفاش أو الفار أو الفاقم أو الغول يدنو منى • لم أولد بعد ــ فواسنى وطمئنى فانى أخاف الجنس البشرى ــ وأخشى أن يحيطنى بحو ائط عالية

وبمخدرات قوية يخدرنى ـ وباكاذيب محكمة يضللني ، وفوق الباسطات يصلبنى ـ وف بحور من الدم يغسلني...

لو أنك حاولت أن تلخص الفكرة أو الموضوع في هذه المقطوعة لجاءت فكرة عادية بل ربما تكون مضحكة ٠٠ فمن يستطيع أن يتصور أن طفلا لم يولد بعد يرجو حمايته من العالم ٠٠ وحتى لو أنك تقبات هذه الفكرة واعتبرتها فكرة أصيلة مبتكرة ٠٠ فلن يكون لها نفس الأثر الذي تحدثه المقطوعة والقصيدة كلها في نفسك ٠

لذلك كان من العبث أن تبحث عن المعنى العام لقصة من القصص أو أن تلومه لأنه القصص أو أن تتطلب من كاتبها فلسفة معينة أو أن تلومه لأنه لم يحل مشكلة اجتماعية ما ٠٠٠ فأنت فى جميع هذه الأحوال تتجاهل القصصة وتنكر وجودها كعمصل أدبى له كيانه الذي يعتمد على العلاقات التي تقوم بين عناصره وتفاصيله المختلفة ، وأنت فى جميع الأحوال أيضا تحاول أن تفصل الموضوع عن الشكل وهو الأمر الذي لا يتأتى فى العمل الفنى المتكامل •

ان الموضوع يمكن أن يقوم منفصلا عن الشكل ، ولكنه في هذه الحالة لا يكون عملا فنيا ـ بل ـ كما سبق أن قلت ـ مجرد خبر مثل الأخبار التي نقرؤها في الجرائد أو المعلومات

التى نحصل عليها من كتب التاريخ والاجتماع ١٠٠ على أن الشكل لا يمكن أن يقوم منفصلا عن الموضوع لأن الشكل هو استخدام الخبر أو الموضوع لتحقيق غرض معين ١٠٠ ولذلك فان النقد الحديث لا يفصل بين الشكل والموضوع لأنه يعتبر العمل الأدبى كائنا حيا ١٠٠ ومثل كل كائن حى آخر لا يمكن أن نسطره شطرين ٠٠

والكاتب لا يفكر فى الموضوع منفصلا عن الشكل أو فى الشكل منفصلا عن الموضوع ، فان فعل جاءت كتاباته سقيمة عليلة ، والكاتب الذى يفكر فى الموضوع منفصلا عن الشكل بالخبر لذات أكثر من اهتمامه به كوسسيلة لتحقيق غرض معين ومثل هذا الكاتب نسميه عادة كاتبا صاحب فكرة ، وهو قد ينجح فى نقل فكرته كما يفعل العالم أو المؤرخ ولكنه يفشل اذا قيس بغيره من الكتاب ممن لا يفصلون بين الموضوع والشكل ، ويكفى لتوضيح ذلك أن نقارن بين برناردشو وشكسبير ، فمما لاشك فيه أن برناردشو قد عاليج موضوعات والأفكار جديدة وأفكارا مبتكرة فى مسرحياته أكثر بكثير مما عاليج شكسبير غير أن «شو » كان يهتم بهذه الموضوعات والأفكار في الذاتها أكثر من اهتمامه بها كوسيلة لتحقيق هدف فنى معين وهو فى ذلك يتخذ من الفن تعبيرا مباشرا عن ذائيته ولذلك

بعد بضع سنوات من موته بل وفي حياته زالت الجدة عن الكثير من موضوعاته وأفكاره وتناقصت تبعا لذلك آهمية «شو» وبدأت الناس تنصرف عن قراءة مسرحياته وتمثيلها ٠٠ في حين أن شكسبير مازال يمثل على جميع مسارح العالم بما في ذلك المسرح السوفييتي الذي توفر على دراسته أكثر بكثير مما توفر على ذراسة شو رغم ما ينسب أحيانا الى شكسبير من رجعينة وما ينسب الى شو من أفكار تقدمية - لأن شخصية الفنان ومعتقداته وخبراته الذاتية لا تهم قدر ما تهم قدرته على استخدام هذه الخبرات لتحقيق غرض فني معين ٠

والكاتب الذي يفكر في الشكل منفصلا عن الموضوع هو أيضا لا يحقق رسالته الفنية تمام التحقيق اذ أنه يعتبر الشكل قالبا جامدا تصب فيه الاحساسات بدلا من أن يعتبره جزءا لا يتجزأ منها بل ويتشكل بها ٠٠ ومثل هذا الكاتب أيضا له قد تحيزه لشنكل معين لا يتلاءم مع طبيعة الموضوع لنما يتخذ من الفن تعبيرا مباشرا عن ذاتيته ٠٠ ومن آمثلة ذلك الكاتب الذي يعالج واقع حياتنا المصرية بأسلوب عربي قديم لأنه يميل شخصيا الى هذا الأسلوب ٠٠ فمهما كان احساس مثل ذلك الكاتب بالواقع ومهما كان مدى وعيه له ، فان نقله لهذا الوعى ولهذا الاحساس لابد أن يكون ناقصا مبتورا ،

لأنه فرض على الموضوع شكلا بعيدا كل البعد عنه .. والموضوع هو الذي يحدد الشكل وبالتالي فالشكل هو الذي يكيف الموضوع ويحيله من خبرة عادية الى خبرة فنية .

والنقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمت من موضوعه أو من شكله منفصلا بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مهمتها خلق احساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب .

مختارات من كتاب (فن القصة القصيرة)

-1-

القصة القصيرة

القصة القصيرة ليست مجرد قصة تقع فى صفحات قلائل بن هى لون من ألوان الأدب الحديث ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر وله خصائص ومميزات شكلية معينة .

وقبل القرن التاسع عشر شهد تاريخ الآداب الغريسة عدة محاولات لكتابة القصص القصيرة _ ولكنها كانت قصصا قصيرة من ناحية الحجم فقط لا من ناحية الشكل _ ولقد قامت أولى هذه المحاولات في القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان ، كانوا يطلقون عليها اسم « مصنع الأكاذيب » اعتاد أن يتردد عليها في المساء نفر من سكرتيري البابا وأصدقائهم للهو والتسلية وتبادل الأخبار ٠٠ وفي مصنع الأكاذيب هذا كانت تخترع أو تقص كثير من النوادر

الطريفة عن رجال ونساء ايطاليا ـ وعن البابا نفسه مما دعـا الكثيرين من الأهـالى الى التردد على هـذه الندوات حتى لا يهزأ بهم فى غيبتهم •

وكان من أكثر رواد « مصنع الأكاذيب » مثابرة وأخصبهم خيالا رجل غريب الأطوار اسمه « بوتشيو » اشتغل نصف حياته سكرتيرا للبابا - تزوج وهو فى السبعين فتاة فى الخامسة عشرة وبدأ بهذا الزواج حياته الأدبية فدون النوادر التى قصها وسمعها فى مصنع الأكاذيب فأعطاها بذلك شكلا أديبا سماه « الفاشيتيا » تداولته بعده أجيال عديدة من الكتاب ومن أمثلة الفاشيتيا القصة التالية من قصص « بوتشيو » أنقلها كما هى :

« كنت فى جمع من الأصدقاء نتناقش فيما يجب أن يوقع من عقوبات على الزوجات الخائنات فقال صديقنا (سالوتاتى) ان أفضل عقاب _ فى رأيه _ ما هدد به رجل من بولونيا زوجته فلما سألناه عن هذا العقاب قال:

كان لى صديق من بولونيا محترم بين أصدقائه الا أن زوجته كانت سخية جوادة مع الرجال حتى أنها تعطفت على مرة أو مرتين في حياتها وفقى ليلة من الليالي ذهبت الى منزل صديقى فسمعته يتشاجر مع زوجته ، كان يؤنبها على خياناتها المتكررة ، وكانت هي مثل غيرها من النساء في هذه الأحوال تنكر كل

شيء ، وأخيرا صاح الزوج في صوت مرتفع « جيوفانا حجيوفانا اني لن أضربك ولن أشهر بك ولكني قد عزمت على أمر أنتقم به لنفسي وهو أن أعيش معك وأجعلك تلدين طفلا بعد طفل الى أن يمتلىء البيت بالأطفال ثم آترك البيت وأهجرك » • • وضحكنا جميعا لهذا النوع الغريب من العقاب الذي أراد به الزوج الغبي أن ينتقم لشرفه من خيانات زوجته » •

لقد كانت هذه القصة جديدة مختلفة عما سبقها من القصص الغريبة اذ اعتادت هذه الأخيرة أن تختار شخوصها من بين الأبطال أو الحيوانات كما كانت تستهدف دائما قصدا دينيا أو خلقيا مع أما قصة «انتقام الزوج» وغيرها من القصص التي نشأت في « مصنع الأكاذيب» فقد كانت بسيطة التعبير ، تختار أشخاصها من بين الأفراد العاديين وتستهدف التسلية وكل هذه الصفات من صفات القصة القصيرة كما نعرفها اليوم .

أما المحاولة الثانية فقد ظهرت أيضا في القرن الرابع عشر في ايطاليا وقام بها « جيوفاني بوكاتشيو » صاحب « قصص الديكامرون » أو « المائة قصة » بعد أناجتاح الطاعون بلدته فلورنس فتخيل أن جماعة من الرجال والنساء ممن أبقى عليهم الطاعون قد برحوا فلورنسا ضجرا بساظر الموت والدمار

فيها وذهبوا الى قصر أحدهم فى الريف حيث اتفقوا على أن ينسموا آلامهم بأن يقص كل منهم على صاحب قصمة من القصص •

وكانت سهرات « بوكاتشيو » وأصحابه طويلة متصلة تختلف عن الندوات التي كانت تعقد « بمصنع الأكاذيب » والتي لم تكن تستغرق الا ساعات قليلة ولذلك جاءت القصص التي كتبها « بوكاتشيو » وسماها « النوفلا » أطول بكثير من قصص مصنع الأكاذيب والمعروفة باسم « الفاشيتيا » ولكن ليس هذا هو الفرق الوحيد فرغم أن كلا من النوعين كان ينقل خبرا معينا عن بعض الأفراد ممن لهم وجود في الحقيقة أو في خيال الكاتب ، الا أن رواية الخبر في « النوفلا » كانت تلقى من العناية قدرا أوفر بكثير مما كانت تلقاه في « الفاشيتيا » ولعل هذا هو السبب الذي من أجله عاشت (قصص الديكامرون) وتداولتها الأجيال واقتبس منها الشعراء والكتاب في كل زمان ،

ف قصة من. هذه القصص يشير « بوكاتشيو » الى فن العناية برواية الخبر فيقص علينا قصة سيدة من سيدات روما كانت تنتقل من بلد الى آخر سيرا على الأقدام وبصحبتها جماعة من الناس ، وفي يوم من الأيام كان يبدو على السيدة الأعياء

والتعب فتقدم اليها أحد أصحابها يقترح أن يقص عليها قصة طريفة تقطع بها الوقت فلا تشعر بمتاعب السير بل تحس وكأنها تمتطى صهوة جواد يقطع بها الأرض فى سرعة وسرت السيدة لهذا الاقتراح ثم بدأ صاحبها قصته وكانت قصة شائقة فى موضوعها ولكن الرجل كان يكرر نفس الكلمة ونفس المعنى مرات كثيرة كما كان يخلط بين أسماء الأشخاص فى القصة بل ويتوقف أحيانا ليعتذر عن خطأ قد ارتكبه ، ثم يعود الى الحديث فتتشابه عليه الموضوعات حتى أصبح لا يعرف كيف يصل بقصته الى نهايتها ،

فلما رأت السيدة ذلك التفتت اليه وقالت « آسيفة يا سيدى » لأن جوادك يسير سيرا خشنا ، فأرجو أن تسمح لى بالنزول عن ظهره ٠

ولكن جواد « بوكاتشيو » كان على عكس ذلك يسير سيرا هادئا منتظما لا تكاد تحس بحركته ، فهو يعطيك الخبر فى كثير من الأناة والتفصيل والعناية ، وهو يسير بك فى طريق ممهد قصير كل ما فيه يدخل السرور الى النفس ، ففى القصة يسميها « بوكاتشيو » (انتصار المرأة) يروى لنا قصة زوج غنى غيور مازال يتشكك فى زوجته حتى دفعها الى خياته ، فصارت تشجعه على شرب الخمر الى أن يفقد الوعى ثم تذهب

للقاء عشيقها ، ولكن الزوج يكتشف الحقيقة بعد قليل فيغافل زوجته فى ليلة من الليالي ويمتنع عن الشرب ثم يتظاهر بالنوم حتى اذا خرجت المرأة للقاء عشيقها قام هو فأوصد الباب بالمفتاح ثم جلس الى جانب النافذة ينتظر عودتها ، وتعود الزوجة بعد منتصف الليل ، ولكن الزوج يأبي أن يفتح لها الباب رغم توسلاتها الكثيرة • وتخشى المرأة أن يستيقظ الجيران ويروها في هـ ذا الموقف المخجل ، فتفكر في حيلة ، ثم ما تلبث أن تلتقط حجرا كبيرا من الأرض وتقسم لزوجها أنها سترمى بنفسها في البئر التي تقع خارج البوابة ، ثم تقذف الحجر في الماء وتحتبيء خلف الباب . ويسمع الزوج صوت ارتطام الحجر بماء البئر فيأخذ الداو والحبل ويهرع الى انقاذ زوجته ، ولكن ما أن ترى الزوجة زوجها يندفع الى البئر حتى تسرع الى داخل البيت وتقفل الباب وراءها ثم تأخذ مكانها الى جانب النافذة وتصبيح ف زوجها قائلة :

- كان الأجـــدر بك أن تعود الى بيتك مبكرا بدل أن تحتسى الخمر الى ما بعد منتصف الليل .

ويعلم الزوج أن زوجته قد غررت به فيتوســل اليها أن تسمح له بالدخول ولكنها ترفض فيغضب وتغضب هي أيضــا

ويحتدم بينهما النقاش ويرتفع صوتها وصوته ويستيقظ الجبران ويسألونها ما الخبر فتبكى وتقول:

- ان هذا الزوج الظالم يتركنى وحدى كل ليلة ، ويذهب يحتسى الخمر فى الحانات ولا يعود الا قبل منتصف الليل ، وقد صبرت على هذه الحال يوما بعد يوم وشهرا بعد شهر ولكن لكل شيء نهاية ولذلك أقفلت الباب الليلة حتى يعلم الجميع سيرته فيخجل من نفسه وربما يفيده هذا الخجل فيتغير سلوكه في المستقبل .

ويقص عليهم الزوج القصة الحقيقية ولكن الزوجة تبكى وتقول:

- تصوروا أى نوع من الرجال قد بليت به ، بل تصوروا لو أننى كنت مكانه فى الشارع وكان هو مكانى فى البيت أغلب طنى أنكم كنتم تصدقون ما قاله عنى ، ولكن الحمد لله أن الأمر عكس ما هيأ له الخسر أن يقول .

ويؤنب الجيران الزوج على اتهامه لزوجته بالخيانة وينتقل الخبر من بيت الى بيت حتى يصل الى أهل زوجته ، وينتهى الأمر بشيجار يؤدى الى ضرب الزوج ضربا شديدا والتجاء الزوجة الى بيت أهلها .

ويعيش الزوج فى البيت وحده وتمضى الأيام فتضجره الوحدة ويذهب يرجو أصدقاءه فى أن يصلحوا بينه وبين زوجته ، ويتم الصلح أخيرا بعد أن يقسم الزوج على أنه قد أقلع عن الغيرة ، وبعد أن يعد بأن يسمح لزوجنه بأن تفعل ما تشماء على شرط أن تتصرف بحكمسة وروية ، وينهى « بوكاتشيو » قصته فى تهكم فيقول:

_ وهكذا ساد السلام مرة أخرى بين الرجل وامرأته رغم ما لحقه من أضرار • فلتقل معى أيها القارىء : يحيا الحب ! والموت للحرب ولكل من يعلنها على النساء •

عندما كتب « بوكاتشيو » قصصه فى القرن الرابع عشر كان يروى خبرا معينا يبرزه ويفصله حتى يشلغل اهتمام القارىء • واستمرت القصة القصيرة تسير فى هذا الطريق أجيالا عديدة بعد « بوكاتشيو » فيسلط الكاتب أضلواء على واقعة مثيرة فى حياة فرد من الأفراد ما يزال بها حتى تنتهى فى أغلب الأحيان الى خاتمة مرسومة كالفراق أو الموت أو الزواج •

وظلت القصة القصيرة على هذا الحال الى أن جاء « موباسان » في النصف الشاني من القرن التاسع عشر وكان

يعتقد أن الحياة تختلف عما ترسمه القصص ، فليس أهم ما فيها هو الفراق أو الزواج ، وهى فى الغالب تخلو من الأحداث الخطيرة أو الوقائع الهامة ، ولكن على الرغم من ذلك فان بين طياتها من الأمور العادية التي تحدث كل يوم ما قد تعكس زوايا وأضواء ومعانى جديرة بالاعتبار ، ولم يكن من الضرورى فى رأى موباسان أن يتخيل الكاتب مواقف أو شخصيات غريبة ليخلق قصة ما بل على العكس يكفيه أن يصور أفرادا عاديين فى مواقف عادية كى يفسر الحياة تفسيرا سليما ويبرز ما فيها من معان خفية ،

ولم يكن موباسان فريدا فى نظرته هـذه فقد كان ينتمى الى مدرسة العصر من الطبيعيين أمثال « زولا » و « فلوبير » وغيرهما ممن حاولوا تصحوير الحياة فى رواياتهم تصويرا واقعيا بكل دقائق الحياة وتفاصيلها الا أن « موباسان » كان يختلف عن هؤلاء فى شىء واحد ، فهو يعتقد أن الرواية لا تصلح للتعبير عن هـذه الواقعية الجديدة التى ترى أن بالحياة لحظات عابرة قد تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيمة لها ولكنها تحوى من المعانى قدرا كبيرا ، وكان كل هم « موباسان » أن يصور هذه اللحظات وأن يستشف ما تعنيه ، ولكنها قصيرة ومنغصلة ولكل منها معناها المعين فكيف يمكن أن تحويها رواية واحدة ؟ واهتدى « موباسان » الى الحل ،

ان هذه اللحظات العابرة القصيرة المنفصلة لايمكن أن تعبر عنها الا القصة القصيرة •

وكان هذا اكتشافا خطيرا بل هو من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث لا لأن القصة كانت تلائم مزاج «موباسان » وعبقريته الفريدة ، بل لأن القصة تلائم روح العصر كله ، فهى الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التي لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المالوفة ، ولعل هذا هو السبب الأول في انتشار القصة القصيرة منذ «موباسان» الى يومنا هذا •

ولقد جاءت قصص « موباسان » مختلفة عن كل ما سبقها من قصص حتى أن الناس رفضوا أن يعترفوا بها فى بادىء الأمر كقصص قصيرة ، ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأى فنجد أحد كبار النقاد يكتب بعد موت « موباسان » بأعوام قليلة فيقول:

« ان القصة القصيرة هي « موباسان » ـ و « موباسان » هو القصة القصيرة » •

وهكذا سجل « موباسان » القصة القصيرة باسمه كما

يسجل المخترعون اختراعاتهم فسارت من بعده على الشكل الذي اختاره الذي رسمه لها ، ولا غرابة في هذا فالشكل الذي اختاره « موباسان » للقصة لم يأت من باب المصادفة ، وانما جاء مطابقا للاغراض التي كان يسعى اليها ولروح العصر التي يمثلها •

فقد كان من الواضح أن الواقعية الجديدة التي يدين بها » موباسان « ترى الحياة تتكون من لحظات منفصلة ، ولذلك فالقصة عند « موباسان » تصور حديثا معينا لا يهتم الكاتب بسا قبله أو ما بعده ، وهذا هو الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة منذ « موباسان » الى يومنا هذا ولقد أضفى هذا الشكل على القصة القضيرة وأكده وأبرزه جميع من أتوا بعد « موباسان » من كبار كتاب القصة القصيرة أمثال « أتبون تشيكوف » و « كاترين مانسفيلد » و « ارنست همنجواى » و « لويجى بيراندللو » •

بناء القصة

(1) الخبر والقصية

من المعروف أن القصة تروى خبرا ولكن لا يمكن أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة ٠٠ فلأجل أن يصبح الخبر قصة يجب أن تتوفر فيه خصائص معينة أولها أن يكون له أثر كلى ولكى نفهم ما نعنى بالأثر الكلى دعنا نقرأ المقبطف التالى من خطاب « لليدى مارى موتناجيو » :

« أظن أن هـ ذه هي المرة الأولى التي تأخرت فيها في الكتابة اليك ، وقد تعجب اذا عرفت أن تأخيري جاء تتيجة لانشغالي انشغالا كليا • فأنا أقضى ساعات طويلة في ركوب الخيل وصيد الغزال وقد حققت في هذا المضمار مهارة عظيمة جعلتني شديدة الرضا عن نفسي • • وصاحب السمو الملكي يصيد في « ريتشموند بارك » وأنا من رفاقه في الصيد ، ولعلك بعد

ذلك لا تقول أنى امرأة عجوز • وقد عاد اللورد بولينجبروك الى انجلترا ، وأغرب الأنباء هنا هى مغازلة اللورد بانهرست للأميرات مما أثار التخمينات في المجتمعات ولكنى أنا التي لا يغيب عنى شيء أعتقد أن هناك علاقة أكيدة بين اللورد بانهرست ومسز هوارد » •

فى هذا الخطاب تقص الليدى مارى مونتاجيو عدة أنباء خهى تخبرنا أنها جد مشغولة وأنها تقضى ساعات طويلة فى ركوب الخيل وصيد الغزلان وأنها راضية لذلك عن نفسها ، ونحن نعلم أيضا أن ولى العهد يصيد فى « ريتشموند بارك » ب وأن اللورد « بولينجبروك » قد عاد الى انجلترا وأن « الليدى مارى سمونتاجيو » تعتقد أن هناك علاقة بين لورد بانهرست ومسز جوارد ، والواقع أن الخطاب ملىء بالأخبار ، ولكنها رويت بحيث جاء كل خبر منها منفصلا عن الآخر لا يرتبط به بعلاقة ومما لا شك فيه أن كل خبر فى هذا الخطاب يزودنا بقسط من المعلومات أى أن لكل خبر معنى ، ولكن هذه الأخبار مختمعة كما جاءت فى الخطاب ليس لها معنى واحدا ولذلك فلا يمكن أن يكون لها أثر كلى ،

دعنا الآن نقرأ هذا المقتطف من كتاب عن حياة الشاعر « دانشي »:

« من المحقق أن سيدة تسمى مادونا بياتريس عاشت فعلا فى فلورنس فى عصر دانتى ، وكانت تنتمى الى عائلة فلورنسية تدعى عائلة بوتينارى ـ وقد عرف عن هذه السيدة الحبال وحسن الخلق ٠٠ وأعجب بها دانتى وأحبها ونظم الاغانى فى مدحها ، وبعد موتها أراد أن يعلى اسمها ومن ثم ظهرت عدة مرات فى قصيدته الكبيرة الكوميديا الالهية ،

الأخبار فى مجموعها تعنى شيئا ، اذ أن الكاتب قد رواها بحيث يرتبط كل خبر منها بغيره من الأخبار فيكون لمجموعها معنى وبذلك يمكن أن نقول ان لها أثرا كليا .

وهذا هو أول مستلزمات القصة: أى أن الخبر الذى ترويه يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها أثر أو معنى كلى •

ولكن الأثر أو المعنى الكلى لا يكفى وحده لكى يجعل من الخبر قصة مع فلكى يروى الخبر قصة يجب أن يتوفر فيه شرط آخر مع وهو أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية ، أي أن يصور ما نسميه « بالحدث » •

ولأجل أن نفهم ما نعنى بالحدث دعنا نقرأ المقتطف التالي من كتاب عن حياة الرعاة في انجلترا .

«عندما خيم الظلام خرج «بيتر» مع كلبه فوجد العزلان ما زالت ترعى على الربوة • وتسلل بخفة خلف الأجمة حتى واجهته الربوة وخلف قمتها السماء مليئة بالنجوم واتضحت أمام عينيه وهو يتقدم أجسام الغزلان برؤوسها المنحنية ، وتراجع قليلا ثم اختفى فى خندق وراء حائط وبدأ يتقدم من جديد • وكانت خطته تنحصر فى اثارة خوف الغزلان حتى اذا ما تفرقت

في طريقها الى الغابة مرت به واصطاد احداها ٠٠ ولم تسمع الغزلان وقع أقدامه حتى أصبح على مبعدة ستين ياردة منها فقفزت عبر الخندق متفرقة في اتجاهات مختلفة ولم يمر في اتجاه الغابة الاغزال واحد ، ووراء هــذا الغزال أرســل « بيتر » كلبه • • ومرق الكلب كما يمرق السهم من القوس و « بيش » ، يجرى وراءه كما لم يجر من قبل حياته ٠٠ ولفترة قصيرة ظهر الغزال على الثلج والكلب يطارده مطاردة حامية ، ثم ابتلعهما الظلام ، ولكن في أقل من نصف دقيقة وصل الى مسمع « بيشر » صرخة طويلة باكية لغزال في محنة • • وكان الكلب قد أمسك صيده من احدى ساقيه الأماميتين فوق الحافر بقليل وشدد قبضته عليها ، وكانا يكافحان على الثلج عندما وصل « بيتر » وألقى بنفسه على ضحيته وغرز سكينه في القصبة الهوائية للغزال ، وبعد أن قتله ألقاه على ظهره وعاد الى البيت لا عبر البوابة ولا الطريق العام وانما عبر الحقول والأدغال حتى وصل الى الجهة الخلفية لكوخ أمه ، ولم يكن بتلك الجهة باب ولكن كان لها نافذة ، وعندما قرعها وفتحتها أمه دفع بالغزال داخل البيت دون أن ينطق بكلمة ثم استدار الى واجهة البيت ودخل من الباب •

ان الخبر الذي يحتويه هذا المقطف يختلف عن الخبر الدي أفدنا منه الشاعر دانتي أحب فتاة فلورنسية

تدعى بياتريس وأنها كانت جميلة وأنه نظم الشعر فيها ، فهلذا مجرد خبر يزودنا بالمعلومات كالأخبار التى نسمعها أو نقرؤها في الصحف ، أما خبر اصطياد « بيتر » للغزال فلا يقتصر على تزويدنا بالمعلومات اذ أنه يهلف الى غرض آخر وهو أن يصور حدثا ،

ولو أننا دققنا فى هــذا الحدث لوجدناه يتكون ــ ككل حدث آخر ــ من مراحل ثلاث: المرحلة الأولى وهى البداية • والمرحلة الثانية وهى الوسط والمرحلة الثالثة وهى النهاية •

ففى المرحلة الأولى وهى البداية ، أو كما يسميها بعض النقاد الموقف ، عرفنا أن الوقت كان ليلا وأن الغزلان كانت ترعى على الربوة أو « بيتر » خرج مع كلبه للصيد ، أى أنه في هذه المرحلة اجتمعت كل القوى أو العوامل التي ترتب على وجودها معا موقف معين نشأ منه الحدث و وتلى ذلك المرحلة الثانية التي نسميها الوسط ، وهي تنمو حتما وبالضرورة من الموقف أو البداية وتتطور الى سلسلة من النقاط تمثل تعقيدا أو تشابكا متزايدا بين العوامل أو القوى التي يحتويها الموقف « فبيتر » يتسلل خلف الأجمة » ثم يتراجع ، ثم يتربص فى الخندق ثم يتقدم من جديد خلف الحائط ، وتسمعه الغزلان فتقفز في اتجاهات مختلفة ويتجه واحد منها الى الغابة ويلاحقه

الكلب وينقض عليه ويمسك بساقه الأمامية الى أن يأتي « يتر » فيلقى بنفسه على ضحيته ويغرز سكينه في رقبتها وهكذا نقتل الغزال • ولكن الحدث لا ينتهي هنا • • فبعد أن يقتل « بيتر » يخبرنا الكاتب أنه يحمله على ظهره ويسير به عبر الحقول والأدغال حتى يصل الى الجانب الخلفي لكوخ آمه فيقرع النافذة وتفتحها أمه فيدفع بالغزال الى داخل البيت ثم يستدير الى واجهة البيت وبدخل من الباب ، وهذه هي المرحلة الثالثة أو النهاية وفيها تتجمع كل القوىالتي احتواها الموقف أو البداية في نقطة واحدة يتحقق بها الاكتمال للحدث ٠٠ فلو أن الكاتب قد توقف عند النقطة التي قتل فيها « بيتر » الغزال في الغاية لما كان للحدث معنى بل لما كان له وجود فلم يخرج « بيتر » لمجرد قتل الغزال وانما خرج ليصيده ويعود به الى البيت ولذلك فان الحدث ينتهي أو يتكامل عندما يجقق « بيتر » ذلك ، عندما يقرع النافذة وتفتحها أمه ويدفع بالغزال الى داخل البيت ثم يستدير ليدخل هو من الباب ، فهذه النقطـة بالذات هي السبب في وجود الحدث في الأصل ، ولذلك نرى أن كل العوامل التي تجمعت في البداية والتي نشأ عنهـــا موقف معس النقطة ٠٠ وهي النقطة التي بكتسب بها الحدث معناه ، ولهذا

السبب اصطلح بعض النقاد على تسمية هذه النقطة _ وهي التي تمثل نهاية الحدث _ بنقطة التنوير .

يتضح من تحليل المقتطفات الثلاثة السالفة أن ليس كل خبر يروى قصة ، فمن الأخبار ما يمكن أن توضع جنبا الى جنب (كما فى خطاب ليدى مونتاجيو) ومع ذلك تظل مجموعة أخبار متفرقة لا تنتج أثرا كليا ب ومن الأخبار ما توضع جنبا الى جنب (كما فى المقتطف عن بياتريس ودانتى) فتنتج أثرا كليا ومع ذلك تظل مجرد خبر يزودنا بالمعلومات ولكنه لا يروى قصية ،

فلقد اتضح لنا أنه لكى يروى الخبر (كقصة اصطياد يبتر للغزال) لا يكفى أن يكون الخبر ذا أثر كلى بل يجب أن يصور حدثا له بداية ووسط ونهاية ـ أى أنه ينشأ بالضرورة عن موقف معين ويتطور وينمو بالضرورة الى نقطة معينة .

والفرق بين الخبر الذي يقتصر على تزويدنا بالمعلومات والخبر الذي يصدور حدثا هو الفرق بين مجرد الخبر وبين القصة ، ولقد يظن البعض أن الفرق بين الخبر والقصة أن الخبر مستمد من الحقيقة وأن القصة من نسج الخيال ، ولكن

هذا غير صحيح ، فقصة اصطياد (بيتر) للغزال قصة حقيقية حدثت بالفعل ولا أثر للخيال فيها ومع ذلك فقد تحققت لها مقومات القصة الأنها تصور حدثا في حين أن الكثير من القصص أو الحكايات التي تنسجها أخيلة الكتاب ليست في الواقع قصصا على الاطلاق ، وانها هي مجرد أخبار تزودنا بالمعلومات ولكنها لا تصور حدثا له بداية ووسط ونهاية ،

ولقد يظن البعض أن كل حكاية تنشر أو تروى لابد وأن لها بداية ووسط ونهاية وآنها بناء على ذلك لابد وأن تصور حدثا ، أى أنها قصة ، ولكن هذا غير الواقع ، فالكثير مما ينشر على أنه قصص ليس قصصا على الاطلاق ، بل مجرد أخبار ، وهذه الأخبار التي يكتبها الكتاب وينشرونها على الناس متنكرة فى زى قصص كثيرة ، بل ان الصحف والمجلات مليئة بها ، ولكى ندرك بوضوح الفرق بين الخبر والقصة دعنا نقرأ الحكاية التالية التى نشرت فى احدى الصحف الانجليزية حديثا على أنها قصة الأسبوع بعنوان ، (قتل أم انتحار)

مختارات من كتاب (نظرية الدراما من أرسطو الى آلان)

التراجيديا

تعریف: التراجیدیا اذن مدی محاکاة لفعل مهم کامل مه نفریق کامل مدین مناسب بلغة بها متعة و بطریق الفعل لا بطریق السرد بهدف اثارة الشفقة والفزع لکی تصل بهذین الشعورین الی درجة النقاوة والصحة •

مقومات التراجيديا":

التراجيديا تحاكى بالتمثيل (التصدوير) ولذلك فالمنظر جزء من أجزائها بطبيعة الحال د وكذلك الموسيقى والنظم فكلاهما من وسائل المحاكاة •

ولما كانت التراجيديا محاكاة لفعل وكان هذا الفعل يشترك فيه أناس لهم بالضرورة من الطباع والعواطف ما يميزهم عن غيرهم ، لأن الفعل أنما يستمد كيانه من هذه السمات

المميزة ، لذلك فلابد فى التراجيديا من وجود الطباع والعواطف كالأصل والسبب فى الفعل ، وبالتالى فى السعادة أو الشقاء .

وفى التراجيديا أيضا لابد من وجود القصة • الأن محاكاة الحديث لا تكون الا بالقصة • والذى نعنيه بالقصــة هو ترابط الحوادث معا بحيث تكون بناء محكما •

ومن ثم فلابد للتراجيديا أن تحتوى على سنة أجزاء تشكل مع بعضها البعض التراجيديا فى مجموعها • وهذه الأجزاء هى: القصة _ الطباع أو سمات الشخصيات المميزة _ النظم • • العواطف (أو المشاعر) • • المناظر الموسيقى •

ومن هذه الأجزاء يندرج اثنان تحت الوسيلة وهما النظم والموسيقى وواحد تحت الطريقة وهو المنظر وثلاثة تحت موضوع المحاكاة وهي القصة والطباع والعواطف .

* * *

وأهم هذه الأجزاء هي القصة أو ترابط الحوادث معا ٠٠ فالتراجيديا محاكاة للأشخاص بل للأفعال ١٠ للسمادة أو الشقاء لأن السعادة تكون في الفعل ١٠ والخير المطلق نفسه وهو الهدف من الحياة ١٠ هو فعل من نوع معين ١٠ لا مجرد صفة يتصف بها الفاعل ٠

وطباع الناس تشكل صفاتهم فقط أو اذا شئت فسسها

شخصياتهم ٠٠ ولكن بأفعالهم يصبح الناس سعداء أو غير ذلك ٠٠ وبناء على ذلك فالتراجيديا لا تحاكى الحدث من أجل محاكاة الطباع على العكس ان محاكاة الطباع انما هي جزء من محاكاة الحدث تتضمن محاكاة الحدث تتضمن محاكاة الحدث الطباع ٠

فالحدث أو القصة هي هدف التراجيديا ٠٠ وفي كل شيء اللهدف الأهمية الرئيسية ٠

والتراجيديا لا يمكن أن تكون بدون الحدث ولكنها يمكن أن تكون بدون الطباع .

ثم لنفرض أن شخصا ما قد صنف أو نظم معا عددا من الخطب أو العبارات التى تعبر عن طباع قوية واضحة وبلغة تفيض بالمشاعز فهل هذا يكفى لاحداث الأثر التراجيدى ؟ ان هذا الأثر يمكن أن تحدثه قطعة من الكتابة فقيرة فى عرضها للطباع والمشاعر ولكنها غنية بقصة أو بناء محكم للحوادث فكما فى الرسم أكثر الألوان بهاء اذا نشرها الفنان على اللوحة كيفما شاء وبدون خطة سوف تعطينا من المتعة قدرا أقل بكثير مما يعطينا رسم بسيط فى ألوانه ولكنه محكم البناء كشكل من الأشكال بهنا الأشكال بهنا الأشكال بهنا الأشكال بهنا المناه علي المناه على المناء كشكل

أضف الى هذا أن الأجزاء ذات الأثر الفعال في

التراجيديا _ أى التى تكتسب بها التراجيديا قوتها هي أجزء في القصة • • وأعنى بهذه الأجزاء الاستكشاف والثورة • (أى التعرف والتطور الى العكس) •

ومن الأدلة على أهمية القصة أن المبتدئين عادة يتميزون. باللغة وعرض الطباع ويفتقرون الى البناء القصصي المحكم .

القصة اذن هي الجزء الرئيسي في التراجيديا _ روح التراجيديا في الواقع ويليها في الأهمية الطباع (الشخصيات) _ اذ أن التراجيديا محاكاة لحدث وبالتالي أو من خلال محاكاة الحدث لابد لها من محاكاة فاعلى الحدث .

وتأتى فى المحل الثالث العواطف ـ والعواطف تتضمن كل ما يقال مما هو صحيح ومناسب وهذا فى الحوار يعتمد على الفن البلاغى سواء أكان ذلك لاثبات قضية أو نفيها أو الافصاح عن فكرة لها صفة العموم .

أما الطباع فتتضمن كل ما يفيد عن شخصية المسكلم ومزاجمه .

وفى المحل الرابع يأتى النظم ـ وهو التعبير عن العواطف بالكلمة • • سـواء أكانت نثرا أو شعرا • • وتأتى بعد ذلك الموسيقى ثم الرسم (المنظر) وهو أقلها شأنا الأن هـذا يعتمد على صافع المنظر أكثر من اعتماده على الشاعر •

بناء القصة

دعنا الآن نرى كيف يكون بناء القصة ، بما أنها أهم عناصر التراجيديا .

لقد عرفنا التراجيديا بأنها محاكاة لحدث كامل له حيز معين .

فماذا نعنى بالحدث الكامل ، ان ما أعنيه بهذا هو أن يكون للحدث بداية ووسط ونهاية _ أما البداية فتعريفها أنها الشيء الذي هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض أن شهيئا آخر يمكن أن يسبقه والذي في الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شيء _ أما النهاية فهي العكس ٠٠ ان وجودها يجعلنا نفرض بالضرورة أن شيئا قد سبقها ويجعلنا نحتم أيضا أن شيئا لن يلحقها .

والكاتب الذى يبنى قصته بناء محكما لا يملك الحرية فى أن يبدأ أو ينتهى كيفما يشاء بل يجب أن يراعى هذه التعريفات التى أوردناها للبداية والوسط والنهاية .

فالبداية ليست مقدمة وليست عرضا أنها مرحلة من مراحل

الحدث تحتم أن يتبعها شيء معين ١٠ أي أنها شيء يترتب عليه حدوث شيء آخر ١٠ هذا من جهة ١٠ ومن جهة أخرى فالبداية ليست مجرد نقطة بدء يختارها الكاتب كيفما يشاء بل يجب أن يحتم وجودها عدم وجود شيء آخر يسبقها ١٠ ومن هنا كان الكاتب الدرامي لا يبدأ مثل كاتب الرواية من أية نقطة بل يبدأ من النقطة التم يتحتم أن لا يسبقها شيء ٥ ويتحتم أيضا أن يلحقها شيء ١٠ ولذلك نقول ان كاتب الدراما يبدأ من قمة الأزمة لا من أولها فنحن لو أخذنا مثلا (بيت الدمية) لابسن لوجدنا أنه يبدأ من قمة الأزمة وهي عودة كروجستاد وتهديده لنورا بافشاء سر الشيك الذي زورته لانقاذ زوجها من المرض وهو الزوج الذي يطالعنا ابسن بمعتقده في أن زوجته نورا عديمة المسئولية لا تصلح حتى لتربية الأطفال ١٠ فهي مجرد دمية •

لو كان ابسن كاتبا روائيا لاستطاع أن يبدأ قبل ذلك ٠٠ مثلا من نقطة تزوير الشيك أو طرد كروجستاد من البنك أو يوم زواج نورا من هلمر أو مرضـــه الخ ٠٠ وكل هــذه نقط يمكن أن تسبقها نقط أخرى فى القصة وعلينا أن ننتظر طويلا الى أن يلحقها ما لحق بعلاقة نورا وهلمر فى المسرحية ٠

وكذلك في مسرحية عطيل نجد أن شكسبير يبدأها بزواج

عطيل سرا من ديدمونه والمفارقة بينهما التي ينطوى عليها هذا النواج السرى وهي المفارقة التي تترتب عليها أحداث المسرحية بعد ذلك ٠٠ ولو كان شكسبير كاتبا روائيا لاستطاع آن يبدأ مشلا حيث كان عطيل يعود من غزوات ويتردد على بيت لل ديدمونه ويروى قصص مغامراته وحروبه وكيف أنها بدأت تقع في غرامه الي أن يتم ذلك ويتفقان على الزواج ثم ٠٠ ثم ٠٠ وكل هذه نقط تسبقها نقط أخرى في القصة وعلينا أن نتظر طويلا الى أن تؤدى أية بداية من هذه البدايات الى ما لحق بعلاقة عطيل بديدمونه في المسرحية ٠٠

البداية الدرامية اذن مرحلة حتمية • • ونحن نسميها في النقد الحدث الموقف • أو مجموعة الظروف التي تحتم حدوث شيء معين والتي بالضرورة ليس في الامكان أن نبدأ قبلها •

ولذلك فمن لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهى •• الأن البداية كما قلنا ليست مجرد أية نقطة يبذأ من عندها الكاتب •• والا لما كان هناك حدث درامي على الاطلاق •

والبداية والوسط والنهاية بهذا المضمون للست لها معنى البداية والوسط والنهاية في الأشياء الآلية ، فلا يمكن أن نقيسها كما نقيس الحبل أو حلبة السباق أو المسطرة أو قطعة من القماش أو فترة زمانية أو مساحة مكانية ٠٠ هــذا خطا

يجب أن تنبه له جيدا ٠٠ والواقع أن بالبداية والوسط والنهاية قال أرسطو الكثير الذي يجب علينا أن نتفحصه ونفهمه ونقدره جيدا فهذه هي وحدة الحدث ووحدة الحدث هي أهم عناصر الدراما ، وأيا كان الاختلاف حول الوحدات الأخرى ، التي نسبت الى أرسطو كوحدة الزمان والمكان فوحدة الحدث اذا توفرت كانت الدراما واذا نقصت انعدمت الدراما ٠٠ وهذا كائن من أيام الاغريق الى أيامنا حتى في مسرح العبث ، وفي مسرح بريخت ، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو ٠

ويشرح أرسطو ما يعنيه بوحدة الحدث فيقول:

ان القصة لا تكون قصة واحدة كما يتوهم البعض لمجرد أن البطل واحد مع اذ من المكن أن تحدث أحداث كثيرة لشخص واحد ومع ذلك فهى لا تترابط بحيث تصبح حدث واحدا مع وكذلك هناك أفعال كثيرة يقوم بها نفس الشخص ، ومع ذلك لايمكن أن تتجمع فى فعل واحد أى لايمكن أن تصبح حدثا واحدا م

وهؤلاء الكتاب والشعراء الذين لا يدركون هذه الحقيقة يقعون فى أخطاء كثيرة ، فهم يزعمون أنه ما دام بطل القصية شخصا واحدا ، فكل ما يحدث له يمكن أن يترابط ويتصيل ،

وهم بالتالى يقصون أى وكل حدث يحدث له بصرف النظر عن مدى ترابط هذه الحوادث وعلاقاتها بعضها ببحض .

ولكن هوميروس لفنه أو لعبقريته كان يدرك ما فى هدذا الزعم من خطأ واذلك نجده عندما كتب الأوديسة لا يروى كل أحداث حياة بطله بل ينتقى الأحداث التي يترتب بعضها على البعض بالضرورة والاحتمال ولذلك نجدها تكون فيما بينها حدثا واحدا هو ما تسميه الأوديسة وهو يفعل نفس الشيء في الالياذة •

فالدراما محاكاة لحدث واحد كامل ١٠٠ تترابط أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه تغير الحدث كله أو انعدم ١٠٠ فمن البديهي أن الجزء الذي يمكن حذف او تغييره دون أن يؤثر هذا على الكل ليس جنءا من الكل ٠

وهكذا نرى أرسطو يكشف عن حقائق أساسية بالسبة لفن الدراما ٠٠ لا في عصره فحسب بل وفي كل العصور ٠

أولاً _ فى حديثه عن الشخصيات والقصة ذكر أرسطو فى صدد تفضيله للقصة على الشخصيات أن العبرة ليست بما يتصف به الانسان من أخلاق بل بما يفعل .

۲۷۳ (م ۱۸ ـ رشـاد رشـدې) ولذلك فالكاتب المسرحى يعنى أساسا بما يفعل الساس ومن ثم فان عنايته بما يفكر فيه الناس ١٠٠ أو بما يسميه أرسطو طباعهم ١٠٠ لا تأتى في المحل الثاني ١٠٠ فليس هناك في الحقيقة محل أول أو ثان ١٠٠

فالعناية بالطباع تكون أو يجب أن تكون على قدر ما تفصح الأفعال عنها ١٠ باختصار عندما أوضح أرسطو أن الفعل أو الحدث هو موضوع الدراما ١٠ فقد أوضح فى نفس الوقت أن الشخصية أو الفكر لايمكن أن تكون فى ذاتها مادة الدراما بل ان كيانها الدرامى مرتبط ارتباطا عضويا بالحدث فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصية أو الفكر يكون اهتمام الكاتب بهذين العنصرين اللذين هما فى الواقع ضمن عناصر العدث المكونة له ٠

ثانيا مدينه عن القصة مرسطو أيضا فى حديثه عن القصة ما أو الحدث من نواحى البناء الدرامى ١٠٠ فالحدث بالنسسبة الأرسطو هو البناء الدرامى نفسه ١٠٠ وهذه حقيقة غابت عن أذهان الكثيرين بعد أرسطو ١٠٠ وهي تؤكد حقيقة أخرى هامة وهي وحدة الحدث ١٠٠

فالكثيرون بعد أرسطو كانوا ينظرون الى الوحدة والى الحدث على أنهما شيئان منفصلان • • ولذلك ظهرت مصطلحات

مثل الحبكة واعتبرها الكثيرون مجرد شكل اصطناعي يصب فيه الكاتب المضمون ١٠ ولكن هذا التمييز المفتعل بين الشكل والمضمون لم يقره أرسطو ١٠ فقد كانت المسرحية بأكملها فى نظره عبارة عن حدث كامل ١٠ بناء قائم بذاته واحد ١٠ موحد ١٠ وكان أرسطو بهذا أول من أرسى نظرية الدراما على أنها بناء عضوى ١٠

* * *

عود الى البداية ٠٠

لأن البداية لايمكن أن تكون قبلها بداية أخرى قلنا ان الحدث عند أرسطو هو الدراما .

وهذه مسألة تبدو بديهية ، ولكنها في الحقيقة تحتاج الى شرح وتحديد •

وقد حدد أرسطو كما رأينا ما يعنيه بالحدث ٠٠ فهو كما قال ٠٠ ليس مجرد مجموعة حوادث تحدث لشخص واحد ٠ ان أية مجموعة أحداث مهما تقاربت أو تشابهت أو ترابطت لا تشكل حدثا بالمعنى الذى نقصده ٠٠ اذ يجب أن تتوفر لها عدة شروط أولها أنها تشكل كائنا عضويا لو حذف منه جزء اختل الكل ٠

وهذا معناه أن الكل يقوم على الجزء وأن الجزء يستمد كيانه من الكل وفي الحدث الذي تحاكيه الدراما لايمكن أن ينفرد الجزء بوظيفة معينة انما يستمد وظيفته من علاقات بالأجزاء الأخرى أي بالكل ولذلك فلو تغيرت هذه العلاقات اختل الكل ومن هنا فالحدث الذي تتصل عناصره أو أجزاؤه بعضها بالبعض ومدا الاتصال الحتمى العضوى لايمكن أن يكون مجرد مجموعة حوادث أيا كانت طبيعتها والمبعتها والمناه المناهدة المناهدة

وبالتالى فهو لايمكن أن يشبه الحدث بمعناه المالوف فى الحياة وهو الحدث الذى ـ ككل حدث آخر ـ يتكون من مجموعة حوادث وأجزاء ـ ولكنك لو حدفت منها شيئا أو غيرت موضعه لما كان لذلك أهمية تذكر ١٠ فلو قلت مثلا ان أحمد خرج من البيت فى العاشرة صباحا ، ثم قابل صديقه (على بالصدفة) على كوبرى الجامعة ثم ذهبا معا الى السينما وهناك فقد أحمد حافظة نقوده ثم ذهب مع صديقه الى قسم البوليس وأبلغ عن السرقة ، اثم عاد الى منزله فى العاشرة مساء وجلس يستمع الى الموسيقى برهة ثم قرأ كتابا أوحى اليه بفكرة قصة فجلس الى مكتبه وكتب قصة قصيرة استغرقت كتابتها خمس ساعات مما جعله ينسى أنه فقد نقوده ، ونام ليلتها وهو سعيد ،

فهذه حوادث تمثل فى مجموعها حدثا وقع الأحمد وقد يكون مهما فى حياته ولكن من السهولة حذف بعض هذه الحوادث أو تغيير موضعها فمثلا كان يمكن أن يقابل صديقه على فى السينما لا على كوبرى الجامعة ومن المكن أن لا يقابله على الاطلاق ولم يكن من الضرورى أن يخرج من بيته فى العاشرة صباحا ، وأن يعود اليه فى العاشرة مساء بيته فى العاشرة ما تكن ضرورية فهذه الحوادث رغم أشياء كثيرة فى الواقع لم تكن ضرورية فهذه الحوادث رغم ارتباطها وتسلسلها لا تشكل فيما بينها هذا الحدث المترابط عضويا (كالكائن الحى) الذى تحاكيه الدراما والنتيجة كما قلنا أن الحدث الذى تحاكيه الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المائلوف فى الحياة وانه ليس أى حدث ١٠ انه حدث له كيان عضوى ٠

وهذه أول صفات الحدث الدرامي •

ولقد حدد أرسطو بعد ذلك صفات الحدث الدرامى ، فهو ليس فقط كائنا عضويا تترابط آجزاؤه بالضرورة والحتمية، ولا ينفرد جزء منها بوظيفة عن الأجزاء الأخرى •

انه حدث له بداية ووسط ونهاية .

ولنقف مرة أخرى عند تعريف أرسطو للبداية والوسط

والنهاية لكى نرى كيف تحدد هذه التعريفات طبيعة الحدث الدرامى ، وكيف تفرق بينه وبين الحددث بمعناه المالوف في الحياة .

اقد حدد أرسطو بداية الحدث بأنها الشيء الذي لا يجوز أن يسبقه شيء آخر والذي يتحتم أن يتلوم شيء و فاذا أخذنا الشطر الأول من تعريف البداية وهو الخاص بأنها النقطة التي لا يجوز أن يسبقها شيء ، لاتضح لنا أن أي حدث من أحداث الحياة لا تتوفر فيه البداية بهذا المعنى وو فالحدث في الحياة يبدأ من أية نقطة بل أنه في الواقع يبدأ من نقطة تسبقها عادة عدة نقط ، قد لا يكون في الامكان حصرها و

هذه البداية التى ينص عليها أرسطو اذن ـ هى صفة من صفات الحدث الدرامى ـ أو بمعنى آخر لكى يكون الحدث دراميا لابد أن تتوفر له البداية التى لا يجوز أن تسبقها بداية والتى تحتم أن يتلوها شيء معين ٠

والواقع أن شرطى البداية هما وجهان لشيء واحد فلأن البدايـة لا يمكن أن يكون قبلهـا شيء ، كذلك يتحتم أن يتبعها شيء .

ومثل هذه البداية ، لا يمكن أن توجد الا في حالة واحدة فقط وهي حالة المفارقة .

فالمفارقة هي وحدها وبمجرد وجودها ـ بذاتها فقط ، تفجر الأحداث أو بمعنى آخر تحتم حدوث شيء ٠٠ ولذلك فكل ما سبقها من حوادث لا قيمة له لأنه عاجز عن أن يولد الأحداث بالضرورة والحتمية ٠

والمفارقة التي هي البداية أو الأحسل في الحدث الدرامي ليس معناها الاختسلاف أو التضاد فالأبيض والأسود لا يكونان هذه المفارقة ، والقزم والعمسلاق لا يكونان مفارقة ، والضيف والقوى لا يكونان مفارقة وهكذا .

ان المفارقة تقوم فى العلاقات بين الانسان وغيره من الناس ، أو بين الانسان ونفسه ... ولابد فى المفارقة من طرفين ، ولابد بين الطرفين من قدر من التشابه أو الاتفاق وقدر من الاختلاف ــ وكذلك لابد أيضا أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر .

فالمفارقة فى مسرحية عطيل تقوم على أساس من التشابه هو حب عطيل لديدمونة وحب ديدمونة لعطيل ـ أما الاختلاف الذى يسير جنبا الى جنب مع التشابه فهو فى أن ديدمونة تحب عطيل حبا مطلقا وبدون أى تحفظ بثقة كاملة فى حب لها ـ أما عطيل فيحب ديدمونة حبا به بعض التحفظات ، فهو غير واثق

تماما من أنها تحبه كما يحبها ، ولونه هو السبب فهو يعتقد أنها تحب شجاعته وأخلاقه أكثر من حبها لشكله وهيئته . • وكلاهما يعلم أن كلا منهما يحب الآخر ، ولكن عطيل يجهل أن ديدمونة تحبه هذا الحب المطلق الذي لا تحفظ فيه وديدمونة تجهل أن عطيل يحبها هذا الحب الذي به شيء من التحفظات •

ولو كانت ديدمونة تعلم كيف يتصور عطيل حبها له لاتخذت كل وسائل الحيطة حتى لا تثار شكوكه ولو كان عطيل يعلم حقيقة حب ديدمونة له لما استطاع اياجو أو غيره أن يثير شكوكه ٠

أما وقد كانت العلاقة بينهما كما أوضحنا تنطوى على التشابه والاختلاف والمعرفة والجهل ، أى علاقة مفارقة ، فقد كان من المحتم أن يترتب عليها شىء ٠

وهذا الشيء الذي يترتب على المفارقة ليس نتيجة منطقية مثل ١ + ١ = ٢ • انه نتيجة درامية نصل اليها عما يمكن أن نسميه البناء أو الخط أو الصراع الدرامي • • وهذه النتيجة الدرامية هي عكس النتيجة المنطقية لأنها كما يسميها أرسطو الانقلاب الذي هو التغير الى عكس ما كان متوقعا في البداية •

وليس معنى هـ ذا أن النهاية منفصلة عن البداية ، على

العكس انها متصلة بها اتصالا وثيقا ـ ولكنـه اتصال ليس منطقيا أو شكليا ـ انه اتصال السبب بالنتيجة ، ولكن لا كما يكون على مستوى الأحداث اليوميـة بل على المستوى الدرامي .

فالسبب هو المفارقة الدرامية التى تؤدى بالحتمية والضرورة الى الصراع الدرامي الذي ينتهى بالحتمية والضرورة الى الانقلاب أو ما يسميه أرسطو (Perpetia) الثورة .

وهكذا نرى أن أرسطو بوصفه لمعالم الحدث في التراجيديا على أنها البداية والوسط والنهاية قد أوضح أن هذا الحدث يختلف في جوهره وطبيعت عن الحدث بمعناه المالوف في الحياة _ فمعالم الحدث الدرامي هي المفارقة الدرامية التي يترتب عليها الصراع الذي ينتهي بالحتمية الى الانقلاب أو التطور الى العكس _ وكلها أشياء خاصة بالحدث الدرامي، ولا وجود لها في الحدث بمعناه المالوف في الحياة _ وهذا يتتبع منا بالتالي أن نلاحظ أن ترابط أجزاء الحدث الدرامي ليس ترابط منطقيا بالمعنى المالوف للمنطق بل هو ترابط درامي – فالحوادث التي يتكون منها الحدث يتلو بعضها الآخر لا تبعا لقواعد المنطق المالوف في الحياة بل لقواعد النطق المالوف في الحياة بل لقواعد النطق المالوف في الحياة بل لقواعد

منطقها هي • أي منطق المفارقة التي ينبع منها الحدث ، فالمسالة ليست مسألة ترتيب أو تسلسل منطقي للحوادث التي يتكون منها الحدث كما يبدو للبعض • هذا التسلسل المنطقي جائز في الحدث بمعناه المسألوف في الحياة _ ولكنه في الحدث الدرامي تسلسل يسير وفقا لمنطق الحدث نفسه لا لمنطق الحياة • فمنطق الحدث الدرامي يجب أن يسمح كما يقول الحياة • فمنطق الحوادث بالضرورة والحتمية الى آن تؤدي الى تغير المصير السيى الى مصير حسن ، أو المصير الحسن الى مصير سيى ،) •

※ ※ ※

نعود بعد ذلك الى ثانى أوصاف الحدث الذى تحاكيبه التراجيديا والذى يصفه أرسطو بأن له حيزا مناسبا ١٠٠ فأى كائن - يقول أرسطو - يتكون من أجزاء مختلفة ولكن لايكفى أن تكون هذه الأجزاء مرتبة ترتيبا معينا أى لها بداية ووسط ونهاية لكى يكون الكائن جميللا بل يجب أن تشمغل حيزا مناسبا ١٠٠ لأن الجمال انما يكون فى الحيز والترتيب معا مومن هنا فان الحيوان البالغ الدقة والصغر لا يمكن أن يكون جميلا لأن العين تلم بالكل بسرعة لا تسمح لها بأن تميز وتقارن بين الأجزاء التى يتكون منها الكل ١٠٠ وبالمثل فلا يمكن لكائن بين الأجزاء التى يتكون منها الكل ١٠٠ وبالمثل فلا يمكن لكائن

بالغ الضخامة أن يكون جميلا • • اذ يتعذر رؤية أجزائه كلها من النظرة الأولى ، وبذلك يضيع الكل أو تضيع وحدته ولذلك فلابد للكائن أن يكون له حيز مناسب ، تستطيع العين أن تبصره أو تستطيع الذاكرة أن تعيه •

وفى الدراما نستطيع القول بأن للحدث حيزا مناسبا اذا كان يسمح بتغير فى المصير من السعادة الى الشقاء أو العكس ، على أن يكون هذا التغير نتيجة حوادث مترابطة ترابطا محكما وتتسلسل بالحتمية والضرورة .

التراجيديا والتاريخ

ومرة أخرى يؤكد أرسطو اختلاف الحدث الدرامي ، عن الحدث بمعناه المالوف في الحياة ـ عندما يقول :

ليس من شأن الشاعر _ بناء على ما تقدم _ أن يروى أشياء حدثت بالفعل _ بل أشياء يمكن أن تحدث ٠٠ أشياء جائزة ٠٠ طبقا لقانون الضرورة أو الاحتمال ٠

وليس مما يفرق بين الشاعر والمؤرخ ، أن الأول يكتب نظما والثانى يكتب نثرا ، فيمكن نظم أعمال هيرودوت ، ولكنها مع ذلك ستظل تنتسب الى التاريخ ، فكما قلت : المؤرخ يروى ما حدث أما الشاعر فيروى ما يمكن أن يحدث وبهذا فالشعر أعظم من التاريخ كما أنه أقرب منه الى روح الفلسفة ، لأن الشعر يعنى بالعام أما التاريخ فيعنى بالخاص ،

مثلا عندما يصور الشاعر انسانا له شخصية معينة ، يتصرف أو يتكلم بطريقة معينة _ فهذا عام _ أما عندما يصف المؤرخ شخصية تاريخية ، فهذا خاص ٠٠ أى محدد ٠

وهكذا يتضح أن الشاعر انما هو شاعر بكونه خالقا للقصة لا مجرد ناظم لأحداث • حيث ان القدرة على المحاكاة هي التي تجعل الشاعر شاعرا • • ولكن مادة المحاكاة هي الأفعال أو الأحداث لا كما حدثت بالفعل بل كما يمكن أن تحدث بالاحتمال في أو كما يجب أن تحدث بالضرورة •

والاحتمال والضرورة ، تنصبان على تطور الحدث ـ فالحدث يتطور ، وفقا للاحتمال أو الضرورة ، حسب ما هو قائم فى بداية الحدث ٠٠ وهذا التطور يلغى عامل الصدفة ، كما أنه يلغى بالطبيعة كل ما هو خارج أصلا عن بداية الحدث أو الموقف ٠٠ وكأنما الموقف أو البداية فرض يتحتم أن يؤدى الى تتيجة معينة ٠٠ ولا يسمح بأى عامل دخيل تماما كما هو الشأن فى المسائل الرياضية ٠

وهذا لا يتأتى الا اذا قامت المسرحية أساسا على المفارقة الأنه بدون المفارقة يسكن أن يكون هناك أكثر من خط لسير الأحداث .

أما المفارقة فتؤدى بالحتمية الى خط سير واحد للأحداث وهو خط الصراع الدرامي الذي يؤدى بدوره الى النهاية أو الانقلاب كما سبق أن أوردنا •

ونستخلص من هذا عدة أمور :

أولا _ ان الحدث في الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المالوف في الحياة _ اذ أنه لا يحاكي ما حدث بالفعل ، بل ما يجوز أو يجب حدوثه _ وهذا فرق آخر بين الحدثين .

ثانيا _ فالمحاكاة اذن ليست تقليد ما هو موجود في الحياة .

ثالثا ــ انها اصلاح أو تقنين أو تحسين الحياة فما يجوز أعم وأشمل مما حدث بالفعل .

وفى الحياة كثير من الأشياء المتناقضة أو الجرائم التي تمر دون عقوبة ما _ أما فى الفن ، فلا وجود لمثل هذه الأشياء _ هنا مثلا ما اسميه بالعدالة الشاعرية _ وهى التي بمقتضاها ينال الشرعقابه .

رابعا ــ ومن ثم فالفن أسمى من الحياة ــ انه لا يحتوى ما حدث مرة ــ بل ما يسكن أن يحدث باستمرار .

خامسا _ ولذلك فليست الواقعية فى تقليد الواقع _

فَغَالْبا ما يَخْضَع هـ ذا الواقعة في محاكاة القوانين أو النوامبس ، والفوضى ـ انما الواقعية في محاكاة القوانين أو النوامبس ، التي وفقا لها تسير الأشياء .

سادسا _ وبناء عليه _ فاذا كان لأحد أن يقلد الآخر فالحياة هي التي تقلد الفن لا الفن الذي يقلد الحياة .

البناء الآلي والعضوي

أسوأ أنواع الأحداث هو الحدث الحواديثي - أى الحدث الذي تتابع حوادثه دون ارتباط جائز أو محتم ، وهو خطأ يقع فيه يقع فيه الشعراء الذين تنقصهم الدراية الفنية كما يقع فيه الممثلون أحيانا عندما يضيفون الى الحدث أو يطيلون في بعض أجزائه لكى يظهروا براعتهم في التمثيل ، ولكن ذلك في الواقع يكسر الارتباط بين أجزاء الحدث المختلفة ويعوق تقدمه ويعطل استمراره •

وبما أننا تتحدث عن الحوادث التي يتكون منها الحدث ، فجدير بالذكر أن التراجيديا ليست فقط محاكاة حدث كامل ، ولكنه أيضا حدث يثير الفزع والشفقة ،

ولذلك فالذى يفى بهذا الغرض الأخير هو الحوادث التى ليست فى ذاتها غير متوقعة ، بل التى هى نتائج غير متوقعة لما سبقها من حوادث ومن هنا كانت روعتها وكان تأثيرها لأنها ليست حوادث وليدة الصدفة بل تنطوى على تخطيط دقيق .

وهذا يؤكد ويفسر مرة أخرى ما يعنيه أرسطو بالبداية والصراع الدرامي والمفارقة .

فالقصة الحواديثية هي التي لا تبنى على المفارقة وهي التي بالتالى تتطور في خط مستقيم يعتمد على اضافة مادة الى أخرى دون أن يسمح في النهاية بالانقلاب _ ومثل هـ ذا الحدث قد يكون مثيرا للانتباه ومسليا ، ولكنه في الحقيقة ليس حدثا دراميا وهو قد يتخفى أحيانا في زى الدراما كما هو الشأن في بعض المسرحيات التي تعتمد على الحوادث لا على الحدث الدرامي .

القصة البسيطة والركية

فالحدث مادام يتمتع بالوحدة والاستمرار حدث درامى ، ولكنه بسيط اذا كانت المأساة فيه ليست تتيجة للانقلاب أو الاستكشاف ـ ومركب اذا كانت المأساة فيه نتيجة للانقلاب أو الاستكشاف أو كليهما ٠٠ ولكن الانقلاب أو الاستكشاف يجب أن ينبع من بناء القصة نفسه بحيث يصبح النتيجة الطبيعية لمراحل الحدث السابقة ٠

فهناك فرق كبير بين الحوادث التي ينبع بعضها من البعض والحوادث التي فقط يتبع بعضها البعض •

الانقلاب والاستكشاف

الانقلاب أو الثورة هو تغير الى عكس ما كان متوقعا من ظروف الحدث على أن ينبع هــذا الانقلاب بالتسلسل الحتمى أو المحتمل •

ففى أوديب مثلا عندما يأتى الرسمول الى أوديب يكون هدفه أن يجعل أوديب سعيدا بأن يكشف له عن حقيقة مولده. ولكن هذا يحدث أثرا عكسيا فى أوديب .

أما الاستكشاف فهو التغير من حالة العمل الى حالة العلم لدى الشخصيات التي على شقائها أو سعادتها تتوقف الماساة .

وأحسن أنواع الاستكشاف هو الذي يصاحبه الانقلاب كما في أوديب لأنه يثير الشفقة والفزع .

والاستكشاف نسبى • • ولذلك فهو قد يكون لدى أحد الطرفين دون الآخر أو لذى الطرفين معا •

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن أجزاء التراجيديا أو عناصرها

مشل البرولوج والكورس والاكسسود والايبيسود ، وكلها عناصر خاصة بالتراجيديا الاغريقية • ولا يهمنا منها شيء في نظرية الدراما •

米米米

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن مصير الشخصيات ــ وهو يدلى بعض النصائح للكتاب فيوصى بما يجب تجنبه وما يجب اتباعــه:

فبما أن التراجيديا يجب أن تحاكى حدثا مركبا لا بسيطا يثير الشفقة والفزع لذلك فالتغير من السعادة الى الشقاء يجب أن لا يكون من نصيب الشخصية الفاضلة ، لأن هذا من شأنه أن يثير الاشمئزاز لا الشفقة والفزع .

وكذلك على الكاتب أن يتجنب أن يكون التحول من الشقاء الى السعادة من نصيب الشخصية الشريرة • لأن هذا فضلا عن أنه لا يرضى من الناحية الأخلاقية فهو لا يؤثر فينا اذ لا يثير الشفقة أو الفزع •

وكذلك يجب تجنب تصوير رجل شرير وهو يتحول من السعادة الى الشقاء ، اذ أن هـذا ولو أنه قد يرضى من الناحية الإخلاقية ، الا أنه لا يثير فينا الشفقة أو الفزع • لأن الشفقة

انما تثار بالمصائب التي لا يستحقها صاحبها ، والفزع انها يثار عندما نجد بعض الشبه بين من يعاني على المسرح وبين أنفسنا .

وهكذا يتبقى لنا اختيار واحد وهو الشخصية التى ليست فاضلة كل الفضيلة ، أو عادلة كل العدالة ، ومع ذلك قهى ليست شريرة ، أو سيئة بارادتها بل عن طريق خطأ أو ضعف داخلى بها.

وهـكذا نجد أرسطو يؤكد مرة أخرى ، أن المفارقة الدرامية ، هى الأساس فى الحدث الذى تحاكيه التراجيديا ، فهذه المفارقة تتوفر فى الشخصية التى ليست سيئة كل السوء ، وليست فاضلة كل الفضيلة ، ان السوء فيها شىء داخلى ، ليس لها به وعى أو معرفة _ فهى على وعى بأنها فاضلة ، ولكنها تجهل الخطأ أو الضعف الذى يؤدى الى الشر وبالتالى يؤدى الى شقائها ، ومن هنا كانت المفارقة ،

أما الشخصية الفاضلة كل الفضيلة ، أو السيئة كل السوء فاذا تغير مصيرها من السعادة الى الشقاء فليس في هذا التغير مفارقة ما وبالتالى فليست به درامية .

* * *

وهكذا يتضح أن تغير المصير فى التراجيديا يجب أن يكون

من السعادة الى الشقاء لا العكس ـ على أن يكون هذا نتيجة للرذيلة بل لضعف داخلي بالشخصية .

وهناك بعض الأحداث التى تنتهى نهاية مزدوجة فهى سيئة بالنسبة لبعض الشخصيات ، وغير ذلك بالنسبة للشخصيات الأخرى ـ وقد تعجب الجماهير بمثل هذه الأحداث ولكن ذلك يرجع الى ضعفها ، لأن المتعة التى تزودنا بها هذه الأحداث هى من نوع المتعة التى تزودنا بها التراجيديا .

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن المناظر وكيف يستعين بها بعض الكتاب لاثارة الفزع والشفقة لله ولكن هذا خطأ ، اذ على الكاتب أن لا يتجه الى أى عامل خارجى ، بل يعتمد على الحدث نفسه فى اثارة الشفقة والفزع .

* * *

ومرة أخرى يتناول أرسطو ناحية من نواحى المفارقة ، عندما يتحدث عن الأحداث التي تثير الشفقة والفزع ولمن تحدث .

وهو يقول ان هــذه الأحداث تقع بين الأصدقاء أو بين الأعداء أو بين أناس لا هم أصدقاء ولا هم أعداء .

فاذا تبتل عدو عدوه أو حاول قتله فان ذلك لن يثير فى نفوسنا الشفقة ١٠ انه أمر مألوف ١٠ ونفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة للناس الذين ليسوا أصدقاء أو أعداء ١٠ ان أفعالهم لا تثير فينا شفقة أو فزعا ٠

أما اذا حدثت المصائب بين الأصدقاء ــ مثلا عندما يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ولدها أو العكس فمثل هــذه الأحداث لابد أن تثير فينا الشفقة والفزع ٠

وللاحظ هنا توفر ركن من أركان المفارقة _ وهو الاتفاق أو التشابه _ فالطرفان يحب بعضهما الآخر ٠٠ تماما مثل عطيل وديدمونة _ وهذا الاتفاق هو فى الحقيقة ركن المعرفة ٠

يبقى بعد ذلك ركن آخر وهو ركن الاختلاف أو الجهل بالاختلاف وفى هذا يقول أرسطو أن الفعل المفزع قد ينفذه صاحب وهو يعلم تماما ما يفعل حكما كان الحال فى التراجيديا فى أول عصرها حمثلا عندما صور (يوربيديس) ميديا وهى تقتل أطفالها •

ويمكن أيضا أن ينفذ الفعل الفظيع صاحب وهو يجهل العلاقة بينه وبين الضحية ولكنه بعد ذلك يكتشف العلاقة كما هى الحال فى أوديب لسوفوكليس وهناك حالة ثالثة وهى عندما

يوشك الشخص أن يأتى بالفعل الآثم وهو فى حالة جهل ثم يُكتشف اكتشافا مفاجئًا يمنعه من اتمام فعلته .

ويفضل أرسطو الحالة الثالثة ويضرب مثلا لذلك ميروبي في مسرحية Cresphontes وهي توشك أن تقتل ولدها ثم تكتشف فجأة أنه ابنها فتمتنع عن قتله .

ولعل تفضيل أرسطو لهذه الحالة يرجع الى أن الاكتشاف في الحالة الثالثة يؤدى الى الانقلاب أما في الحالة الثانية فالاكتشاف يأتى متأخرا ولذلك فالانقلاب لا يصيب مصير طرفى الصراع بل مصير طرف واحد .

وهناك سبب آخر - كما يبدو - وهو آنه فى الحالة الثالثة يظل طرفا الصراع أو المفارقة فى حالة توازن حتى النهاية. وهذه هى المفارقة بمعناها الصحيح فهى لا تعنى أن يتغلب أحد الطرفين على الآخر بل تعنى أن يتصارع الطرفان دون أن يتحتم اتتصار أحدهما على الآخر .

أيا كان الأمر فالمهم أن أرسطو بحديثه عن الحالات الثلاث التى يحدث فيها الفعل المفزع أو الفظيع يكاد يرجع الحالة الأولى وهى حالة العلم الى المرحلة الأولى لنشأة التراجيديا وهو بذلك يقلل من أهميتها أما الحالة الثانية والثالثة فكل

منهما تنبنى على جهل أحد طرفى الصراع بالطرف الآخر ولذلك فكل منهما يمثل حالة مثيرة للشفقة والفزع وبالتالى مواتيــة للتراجيــديا .

وهكذا نرى أن جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر مع النفاق أو تشابه الطرفين مسرطان أساسيان لتوفر الأثر التراجيدى موهنا يجدر بنا أن نتذكر أن هذين الشرطين انما هما ركنا المفارقة كما أوردناها سابقا •

وهكذا يوضح أرسطو بما لا يقبل الشك أن الحدث الذي تحاكيه الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المالوف في الحياة وأن أهم أوجه هذا الاختلاف أن الحدث الدرامي ينبني وينبع ويقوم أساسا على المفارقة الدرامية _ انه في الحقيقة لاشيء سوى هذه المفارقة التي تنظور الى أن تصل الى الاكتشاف والانقلاب _ وليس البناء الدرامي أو القصة المسرحية _ أو الحبكة أو غير ذلك من التعبيرات الا المفارقة الدرامية نفسها وقد أخذت الحيز المناسب وتطورت الى أن تبلغ النهاية .

الشخصييات

.. هذا عن البناء الدرامي أو القصــة المسرحيــة ـــ ألها عن الشخصيات فيبدى أرسطو أربع ملاحظات :

أولا _ يجب أن تكون فاضلة _ وتعليل اصرار أرسطو على ذلك أن التراجيديا الاغريقية في مجموعها لم تكن تسمح بالشخصيات الدنيئة أو الحقيرة مثل اياجو ٠٠ وتعليله أيضا أن أرسطو ربما كان بهذا يرد على أفلاطون عندما وصم الفن في (الجمهورية) بأنه لا أخلاقي لأنه يقدم لنا صوارا من الرذيلة ٠

على أى الأحوال فأرسطو يتطلب من الشخصيات أن تكون فاضلة وهو يقول ان هذا ممكن حسب الظروف . ويدلل على ذلك بأنه حتى النساء والعبيد يمكن أحيانا أن يكونوا فضلاء (ولو أن المرأة عادة شريرة أكثر منها فاضلة أما البيد فهو عادة شرير على الدوام) +

المهم كما قلنا أن أرسطو يطلب أن تكون الشخصيات فاضلة أساسا ولعل التفسير لهذا هو أننا حتى ازاء الشخصيات

الغير الفاضئلة مثل (ماكبت) فان ما يثير في تفوسنا الفزغ والشفقة وبالتالى يجعل مصير هذه الشخصيات تراجيديا انما هو الجانب الفاضل فيها لا الشرير ٠٠ ففي هذا الجانب تتعرف على أنفسنا ومعه تتعاملف ٠

أما ثانى مطالب أرسطو بالنسبة للشخصيات فهو الملاءمة فمثلا لا يمكن أن نصور شخصية امرأة فظة شجاعة غليظة لأن هذه الصفات تلائم الرجال لا النساء .

والمطلب الثالث هو التشابه ـ أى أن تكون الشخصية لها من شبيهاتها فى الحياة ما يجعلها مقنعة ـ وهو ما نسميه الآرن بالايهام بالواقع ٠

أما المطلب الرابع والأخير وهو أهمها جميعا - الأنه أشملها فهو التناسق - أى أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة فى أفعالها وتصرفاتها فالرجل الذى لا تناسق بين تصرفاته أصلا يجب أن يصور دائما هكذا •

فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات الغير متناسقة بتناسق من أن يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق للأن التصرفات التي تصدر عن شخصية معينة هي تصرفات معينة لا تصدر عن شخصية غيرها ٠٠ فاذا حدث أن تصرفت الشخصية

فى بعض المواضع فى المسرحية تصرفات غريبة عليها _ آى غير نابعة من طبيعتها وبالتالى غير متناسقة مع بقية تصرفاتها فان معالم الشخصية تضيع حتى لقد تبدو لها وكأنها شخصية غريبة _ جديدة على الحدث •

ففى الشخصيات كما فى القصة يجب على الكاتب أن يهدف دائما الى ما هو ضرورى أو محتمل بحيث يجعل الشخصية تتكلم وتنصرف حسب ما يبدو ضروريا أو محتملا .

ويختتم أرسطو حديثه عن الشخصيات فيفول :

يما أن التراجيديا هي محاكاة ما هو أفضل ١٠ لذلك يجب أن نحذو حذو رسام الصدورة الشخصية الماهر ١٠ فهو اذ يعبر عن الملامح المميزة للشخص الذي يرسمه يسعى دائما الى أن تكون الصورة أفضل من الأصل ٠

杂杂杂

الاستكشياف

انواعسه:

اما أن يكون الاستكشاف عن طريق علامات محسوسة ملموسة ــ كآثار جروح أو رمح أو سيف ــ أشياء خارجيــة يتعرف بها البطل على شخص أو أشخاص ٠

وأما أن يكون الاستكشاف عن طريق الذاكرة ـ اذ قد يشر منظر أو سماع شيء معين ذكرى معينة وبناء على ذلك يتم الاستكشاف .

وهناك الاستكشاف عن طريق الاستنتاج ـ « النفكير » ، مشلا الشخص الذى وصل يشبهنى ولا أحد يشبهنى الا أوريستيس ولذلك فهذا الشخص هو أوريستيس +

ولكن أفضل أنواع الاستكشاف ما كأن ينبع من الحدث نفسه فكل الاستكشافات الأخرى انما هى دخيلة على الحدث أما الاستكشاف الذي ينبع منه فهو يأتى بأثر فعال لأنه النتيجة الطبيعية لتسلسل الحوادث •

نصائح لكتاب السرح

۱ یجب علی الشاعر أن یضع نفسه و هو یکتب التراجیدیة موضع المتفرج اذ أنه بهذه الطریقة یستطیع أن یتحاشی أن یمیز ما هو مناسب من غیره کما یستطیع أن یتحاشی المتناقضات .

٢ بل يجب على الشاعر أن يقوم على قدر المستطاع بدور الممثل أثناء كتابته للمسرحية فيمثل الأدوار التي يكتبها اذ أننا نشارك في آلام من يتألم حقيقة وفي غضب من هو فعلا غاضب ٠٠ ومن هنا كان الشعر يتطلب منا سرعة تخيل عظيمة أو حماسا يشبه الحزن في فيسرعة التخيل نشكل أنفسنا بسهولة حسب الشيء الذي نحاكيه وبالحماس يمكننا أن ننطلق خارج أنفسنا فنصبح نفس الشيء الذي تتخيله ٠

٣ ـ عندما يختار الشاعر موضوعه يجب أن يرسم خطة عامة ثم بعد ذلك يرسم التفاصيل ـ والموضوع عند أرسطو ليس الفكرة كما قد يتصور البعض ـ انه القصة في خطوطها العريضة ـ وهو يضرب لذلك مثلا بمسرحية (ايفيجيتيا) .

فهذه هي الخطة أو القصة في خطها العام:

عذراء وهي على وشك أن يضحى بها ـ تبعد عن المذبح وتنقل الى بلد آخر حيث كانت العادة أن يضحى بجميع الغرباء للآلهة ديانا .

وتعين العذراء راهبة معبد ديانا ، وبعد وقت يصل شقيق العذراء ويقبض عليه ويقاد الى المعبد لكى يضحى به سـ وهنا بحدث الاستكشاف وتنقذ حياته ،

هذه هى خطة مسرحية (ايفيجينيا) وبعد أن يرسمها الشاعر ويختار أسماء شخصياته عليه أن يفصل حوادث الحدث وهى التى فى الدراما يجب أن تكون قصيرة وقليلة عكس ما هى عليه فى الملحمة .

التطور والتعقيد

كل تراجيديا تتكون من مرحلتين : التعقيد والتطور .

والتعقيد هو كل ما بين البداية وآخر أجزاء المسرحية حيث يبدأ تغير المصير ٥٠ والتطور هو كل ما بين بداية تغير المصير والنهاية ويجب على الشاعر أن يعنى بالمرحلتين التعقيد والتطور على حد سواء و فغالبا ما يتقن الكاتب التعقيد ولكنه لا يجيد التطور ٠٠

* * *

ويتكلم أرسطو بعد ذلك عن الفرق بين الحدث الدرامى والحدث الملحمى مع فالحدث الملحمى يصور قصة تتكون من قصص كثيرة عكس الحدث الدرامى ولذلك فاذا حاول كاتب مسرحى مثلا أن يأخذ القصة التى ترويها الالياذة كموضوع لمسرحيته فلاشك أنه سيفشل ، ففى الملحمة يسمح الطول بتمييز الأجزاء ولكن هذا لا يتسنى فى التراجيديا .

ويتُكلم أرسطو بعد ذلك عن الكورس وألدور الذّي يقوم به في التراجيديا •• ورغم أن الكورس من سمات التراجيديا الاغريقية بالذات الا أن ملاحظات أرسطو في هـذا الصدد لها أهميتها بالنسبة لبعض القضايا العامة •

مثلان ان الكورس يجب أن يكون جزءا من الكل٠٠بمعنى أنه يجب أن يقوم بدور فى الحدث كما هو عند سوفوكليس ولا يكون منفصلا عن الحدث كما هو فى يروبيديس ٠

وفى هذا الصدد يتحدث أرسطو عن الأغانى الجماعية فى المسرحيات فيقول انه فى الكثير من المسرحيات هذه الأغانى لا صلة لها بموضوع المسرحية التى هى فيها ولذلك فقد أصبحت بهذا الشكل أغانى منفصلة يمكن وضعها فى أى مكان •

وهذا ينطبق على المسرحيات الغنائية أو التى بها أغان _ فان لم تؤد هذه الأغانى دورا فى الحدث _ أى ادا لم تشارك فى تطوير الحدث • أصبحت دخيلة على البناء المسرحى •

* * *

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن الفكر فى المسرحية ، وهو يعنى بالفكر أو العواطف كل ما يساعد على اثبات أو نفى

۳۰٥ (م ۲۰ ــ رشاد رشدي) قَضيةُ مَا ، وكذُلك كُلُ مَا يثير المُمَاعر كَالْمُنفقةُ والفَرْع وَالْعُضْبَ وما شابه ذلك : وكلها مسائل نهتم بها فى الخطابة .

ولكن الفرق بين استعمالها فى الدراما والخطابة هو أننا فى الدراما نجعل هذه المشاعر تبدو طبيعية كجزء من الحدث فهى تتمشى مع الشخصية الأنها التعبير الطبيعى لها ٠

نحن اذن نصورها دون أن نشير اليها أو نظهر ما فيها من بلاغة ٠٠ أى انها ليست هدفا في حد ذاتها ٠

أما فى الخطابة فائارة هذه المشاعر فى الناس مسألة لا تتأتى الا عن طريق الخطيب وبالتالى فهى لا يمكن أن تبدو طبيعية بل الاصطناع فيها هو الأساس ٠

والذى يهمنا هنا هو تأكيد أرسطو أن ما يثير مشاعر المتفرج فى المسرح من خطب ، أو أحاديث ٠٠ أو حكم النح ٠٠ يجب أن لا يكون هدفا فى ذاته كما فى الخطابة _ بل يجب أن ينبع من الحدث فهو جزء منه مثل بقية الأجزاء ٠

أما عن اللغة التي تكتب بها التراجيديا ، فيقول أرسطو الكثير ، ولكنه لا يهمنا في شيء ، اذ أغلبه يختص باللغة

اليونانية _ على أن هناك ملاحظة عامة لها قيمتها ، وهى أن اللغة فى التراجيديا ، يجب أن تكون واضحة مفهومة دون أن تكون مبتذلة .

وهذا قد يتأتى باستعمال الألفاظ التى مازالت تحتفظ لنفسها بكيان محدد المعالم _ أى التى لم تفقد بعد كيانها الأنها أصبحت شائعة أكثر من اللازم •

ويقودنا هذا الى استعمال اللغة العامية فى المسرح المصرى _ فبعض المسرحيات تستعمل لغة عامية مبتذلة _ أى فقدت مدلولاتها • • ولكن بعض المسرحيات الأخرى تستخدم لغة عامية لها دلالتها ولعل هذا يفسر كيف أن بعض المسرحيات _ رغم أنها مكتوبة باللغة العامية _ تستطيع أن تصور من خلجات النفس والفكر ما لا تقوى عليه مسرحيات أخرى مكتوبة باللغة الفصحى •

على أن المسألة ليست مسألة عامية أو فصحى • وقد يقول البعض انها مسالة لغة المسرح • • فهال للمسرح حقا لغة خاصة به ؟

قد يكون هذا جائزا أو مفهوما ، لو أن ما نعنيه بهذه اللغة أن تكون لغة الشخصيات المختلفة التي تتألف منها المسرحية ٠٠ فكل شخصية بطبيعة الحال لها لغتها التي تتكلمها ٠

ولكن هـذه اللغة ليست مجرد قواف أو لوازم أو مصطلحات معينة تميز الشخصية عن الأخرى كما يتوهم البعض • فاللغة حركة وايقاع ثم هى تختلف فى الشخصية الواحدة بين الموقف والموقف ، وتختلف أخيرا عن اللغة كما تستعمل فى الحياة • فليست المحادثة التى نسمعها بين شخصيين أو أكثر حوارا مسرحها •

ولا يعنى هــذا أن الحوار المسرحى يجب أن يتكون من جمل قصيرة ، أو عبارات واضحة ، أو ألفاظ غير مبتذلة وغير ذلك من الأوصاف التي يتخيلها البعض ٥٠ فليس هناك أسلوب أفضل من أسلوب ، وليس هناك أسلوب حسن في ذاته ، أو سيىء في ذاته ٥٠ لأن الأسلوب انها هو خلق التعبير المناسب لما يراد التعبير عنه فهو بهذا الشكل نسبى دائها ٠

ولكن إمهما كان الحال فالحوار المسرحى يختلف عن حديث يدور بين اثنين ١٠ اذ هناك حقيقة هامة يجب أن لا ننساها وهي أن الحوار المسرحي ليس مجرد حوار ١٠ انه جزء من أجزاء الحدث ١٠ ولذلك فيجب كما هو الحال في أي جزء من أجزاء الحدث ١٠ أن يدفع الحدث الى التطور، وأن يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه بل وأن يكون متصلا بما سبق ـ وكل هذه الأشياء يجب أن يتصف بها الحوار المسرحي في وقت واحد ٠

الفهيرس

الصنعتحة	
۳	صدورة من قدريب
	الفصال الأول:
۴۹	التفنين النقدى للبلاغة الأدبية
	الفصــل الثانى:
	الكلاسيكية ومدرسة النقد الحديث
	الغصال الثالث:
٠٠٠ ٣	الشكل والمضمون : وجهان لعملة واحدة
	الغصال الرابع:
117	المنهج العلمي للنقد الأدبي
	الفصــل الخامس :
171	التأثير والتطوير
140	سمير سرحان والنقد الموضوعي
٧:٦	

الصفحة

100	•••	•••	•••	•••	•••	یلی	التحل	نقد	وال	عناني	محمد
171	•••	•••	•••	•••	•••	جمال	لم الح	ة وع	عمود	ىزىز ∼	عبد الم
۱۸٥	•••		•••	•••	یث	الحد	لنقد	د وا	فري	ئىفىق	ماهر د
197	•••	• • •	•••	••	•••	•••	•••	_ع	اج_	لة المر	قائم
		: 2	نقدية	ی ال	رشد	بشاد	ناب ر	ئ ک	ات ه	مختارا	ملحق
7 - 1	•••	•••	•••		ادب	هو الأ	، ما ،	باب:	ن ک	رات م	مختسا
۲.۳	•••	•••	•••		***	•••	•••	دبی	, וע	لعمال	بلاغة ا
717	***	•••	***	••	•••	***	***	•••	دب	ية الأ	مو شدوء
177	•••	•••	•••	***	• • •	***	•••	*1*	<u>ةل_</u>	والحي	الأدب
777	•••	***	***	•••	* * *	•••	•••	وع.	و ضــ	ل والم	الشـــكا
737	•••	***	•••	سيرة	القط	مسلة	ن القا	ب فر	كتا	ت من	مختارا
307	•••	•••	•••	***	•••	***	•••	•••	ئا	لقد	بناء ا
	'ن)	لى الآ	طو اا	أرس	با من	الدراه	الرية	ນ່) ເ	كتاب	ت من	مختارا
777	•••	***		• • •	•••		***	•••	<i>د</i> يا	·	التراحي
777	•••	•••	•••		• • •	•••	***	• • •	ä_	لقصب	بنساء ا
3 7 7	•••	• • •	***	•••	•••	•••	•••	يخ.	رالتار	بديا و	التراج
۲۸۲	• • • •	,,,	***	,,		.,	ر	و ک	العظ	لآلی و	البناء ا

القيفظة

11.	(+1	***	1.1		1.4	• • •	القصة البسيطة والمزكبة
197	::.	•••		***	•••	***	الانقسال والاستكشفاف
XP Y	•••		•••	•••	•••	• • •	الشخصنياك
4.1	:		***	•••	•••	•••	الاستتكشب أفي
۴.۲	•••	.:.	.11	. ;,	•••	•••	نصائح لكتاب المسرح
٦.۴	***	1		•••	•••		التطور والتعقيد

صدر من هذه السلسلة

٧ - أنور المعداوي ب د علی شلش ٢ _ حسين المرصفي م د عمد العزيز الدسيوقي, ٣ ي عز الدين اسماعيل ت د ، محمد عبد المطلب ٤ ــ اسسماعیل ادهم مد د، احمد الهواري ٥ ـ ميخائيل نعيمية حدد وليد منه ٣ - احمد ضيف - د. على شلش ۷ _ شـکری عـاد - أ، حمال مقابلة ٨ _ مصلفى عبد اللطيف السيحرتي ـ د. كمال نشات ٩ - زكى نجيب محمود ـ د مصطفى عبد الفنى ١٠ _ سيد قطب ـ د. أحمد البدوي ۱۱ - جرجی زیب _ د. احمد حسين الطماوي ۱۲ – رشاد رشه ب نبيل راغب العدد القادمة احمد الساب ناقدا - د، أحمد دروسة

رقم الايداع ١٩٥١/١٩٩١

الترقيم الدولى 6 -- 3423 -- 10 -- 1.S.B.N. 977

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

يعد رشاد رشدى من اوائل النقاد الذين قدموا المدرسة الحديثة في النقد، وهذه المدرسة التي ركزت على العناصر الموضوعية والتحليلية في تناول العمل الفني.

ولابد أن نسجل له هذه الريادة خاصة أن النقد في مصر والعالم العربي كان يتراوح بين التفسير الإجتماعي للعمل الفني ، أو التعبير عن شخصية الاديب وحياته الشخصية مما كان يؤدى بالناقد نفسه إلى أن يقدم انطباعاته الشخصية من واقع تجربته الذاتية على أنها نقد وتحليل .

وقد قدم رشاد رشدى في دراساته النقدية ومحاضراته وندواته هذه المدرسة النقدية الموضوعية التحليلية سواء على مستوى التنظير أو التطبيق.

ولا شك أن تلاميذه الآن ينتشرون في أرجاء العالم العربي يحملون نفس الشعلة الموضوعية.